4° Art. 49 ter

(5

Digitized by Google

<36601344020015

<36601344020015

Bayer. Staatsbibliothek

Digitized by Google

4 Mus 49 t. (5

Deutsches Kunstblatt

Unter Mitwirkung

von

Kugler in Berlin — Pa[illegible]nkfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien

redigirt

von

Friedrich Eggers

in Berlin.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MÜNCHEN

5
18 S U

Fünfter Jahrgang.

4 Hil

Berlin.
Verlag von Heinrich Schindler.
1854.

Digitized by Google

Digitized by Google

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 1. **Donnerstag, den 5. Januar.** **1854.**

Inhalt: Vorrede. — Künstler und Kunstwerkstätten. II. Menzel. F. Eggers. — Dreiarmige Lampe aus Silber getrieben von Adolf Haußmann. Im Besitz Sr. Maj. des Königs. W. Lübke. (m. Abbd.) — Beitrag zur ägyptischen Alterthumskunde. H. Weiß. — **Zeitung.** Berlin. München. Wien. Nürnberg. Düsseldorf. Darmstadt. Amsterdam. — **Kunstvereine.** Uebersicht der Kunstausstellungen im Jahre 1854. — Briefwechsel. — Anzeigen.

Vorrede.

Seitdem wir im Jahre 1851 mit dem zweiten Jahrgange des „Deutschen Kunstblattes" vor den Lesern erschienen, haben wir ihnen beim Jahreswechsel keine besondere Antrittsrede gehalten. Nur im Titel des Blattes lösten, still und sicher wie ein Naturgesetz, die Bilder hellerleuchtender Kunstgestirne einander ab, ein jedes den Kreislauf eines andern Jahres heraufführend. Heute aber scheint sowohl der Beginn des fünften Jahrganges, als auch mancherlei, zum Theil beim ersten Anblick in die Augen springende Veränderung zu einer Art Rechenschaftsbericht Veranlassung zu bieten.

Von den Veränderungen fällt wohl zunächst der Wechsel der lateinischen mit der deutschen Druckschrift auf. Die Setzer nennen das Antiqua und Fraktur, und wir thun wohl, ihnen das nachzusprechen, damit nicht die Germanisten kommen und uns sagen, daß Antiquaschrift doch eigentlich die deutsche sei. Die vielfache Aeußerung der Künstler und anderer Leser, daß sie Frakturschrift lieber lesen, wog uns mehr als eine bisher gegoltene Rücksicht, und so kommen wir statt in der Tunica im deutschen Wammse. Diese Frakturschrift übt die Gewalt, die das Vaterland übt. Jeder Deutsche glaubt mit ihr geboren zu sein; die Antiqua hat etwas Exclusives und mancher gebildete und belesene Mann behauptet einen Anlauf nehmen zu müssen, um die in ihr mitgetheilten Gedanken zu empfangen. Genug davon.

An der Spitze steht diesmal das schwärmerische ehrliche Angesicht von Asmus Jacob Carstens. Wir brauchen unsern Lesern die Verdienste dieses Mannes nicht in's Gedächtniß zu rufen. Er ist der Morgenstern des neuen Kunstlebens, dessen wir uns rühmen; er ist das Piedestal dieses Ruhmes und war dazu ein recht deutsches Künstlergemüth. Thorvaldsen bekannte ihn stets mit Freude als seinen Lehrer, und jeder Künstler mag getrost „in seinem Zeichen" auf den Sieg rechnen.

Aufmerksame Leser werden uns, auf die durchlaufenen Jahrgänge zurückblickend, das Zeugniß einer allmähligen Fortentwickelung in Bezug auf innere Einrichtung nicht versagen.

Auf manche Erinnerungen, die man uns hat zugehen lassen, und denen wir stets ein dankbar geneigtes Ohr leihen, mögen uns folgende allgemeine Bemerkungen erlaubt sein, aus denen sich leicht auf den besondern Fall abstrahiren läßt:

Einseitig sein, ist zur Erreichung bestimmter Zwecke oft nützlich und nothwendig, aber man darf darüber das Bewußtsein des Zusammenhangs mit dem Allgemeinen nicht verlieren. Wir haben keinen Bauplan auf dem Papier gemacht, zu dem nachher die Steine und die Mittel fehlen, wir sind nur unablässig und Schritt vor Schritt beflissen gewesen, den Plan, den die Zeit vorschreibt und reifen läßt, nach besten Kräften zu verwirklichen. Wer das Wollen zu umständlich pflegt, wird darüber die That versäumen. „Nur anfangen!" ist ein goldener Wahlspruch. Nur immer werden lassen, nicht machen wollen, und zwar von innen heraus, nicht von außen herein! In der Befolgung dieser Grundsätze hoffen wir, immer zu zeigen, daß wir der Sache wegen und diese nicht unserwegen, da zu sein glauben, daß sie die Entwickelung macht, nicht wir.

So sind die zweierlei Erweiterungen, das Hereinnehmen des Kunstgewerbes und der Dichtkunst, die wir nun eintreten lassen wollen, keine künstlich erzeugten Experimente. Wir meinen auch nicht diesen wichtigen Gebieten sofort in aller Umständlichkeit und Vollständigkeit ihr Recht werden lassen zu können. Das kann und wird erst desto mehr geschehen, je mehr unsere Bestrebungen stichhaltig sind und je mehr wir darin vom Publikum unterstützt werden. Aber wir wollten auch hierin thun, was die Gegenwart heischt.

Die angezogenen Gebiete sind Grenzerweiterungen nach zwei Richtungen hin. Blicken wir in unsere Industriepaläste, so zeigen sie, selber Erzeugnisse einer Bauart, die gewiß eine Zukunft hat, in ihren weiten Räumen ein mannigfaltiges Bestreben, das Geräth des täglichen Lebens künstlerisch zu adeln, ja die Schaustellung selbst giebt als solche schon Ursache und Gelegenheit, auf eine für das fein gebildete Auge wohlgefällige Weise aufzutreten, gleichsam als ob der bildnerische Trieb das Hauskleid des Geräthes um des Galatags willen mit einem Festkleide vertausche. Auf diese Weise, und vermöge dieses Triebes, ist die Skulptur schon völlig courfähig geworden bei den Festen der Kristallpaläste. Das Ornament hat wie ein begehrliches Schlinggewächs die Figur nachgezogen. Ja, der kommerzielle Sinn der Amerikaner hat selbst der Malerei eine Stelle in dem Industriepalaste eingeräumt.

Digitized by Google

Auf der andern Seite ist ein so lebhafter und inniger Verkehr zwischen den bildenden Künsten und der Dichtkunst; man hat so oft und vielfältig Gelegenheit, gemeinsame Grundsätze und unterscheidende Eigenthümlichkeiten zu erörtern, daß dies allein ein Literaturblatt beschäftigen könnte. Das soll aber nicht lediglich Aufgabe des unsrigen sein. Vielmehr soll es dem Leserkreise des Kunstblattes, der zum großen Theil nicht genug Zeit und Muße für den Markt der Dichtkunst übrig hat, diesen nahe rücken und in seinen wichtigsten Erscheinungen vorüber führen. Doch genug der Vorrede. Das Publikum und wir selber werden ja erfahren, wie es sich entwickeln wird.

Künstler und Werkstätten.

II. Adolf Menzel.

Die Ritterstraße in Berlin ist eine jener neuen breiten Straßen, welche von der Friedrichsstadt ab mit großen neuen Häusern zögernd in das Köpeniker Feld hinauswachsen. Einzelne, theils vollendete, theils begonnene oder projectirte öffentliche, großartige Bauten sind in dieses Feld verlegt. Aber nur langsam folgt ihnen der Gleichschritt der Privathäuser, welche Straßen bilden, nach, und noch mancher Bauplan will entworfen sein, eh' der Stadtplan auf dem Papier mit den vielen Straßen ohne Häuser eine Wahrheit wird. Auch die breite, stattliche Ritterstraße hat kaum den dritten Theil ihrer projectirten, allerdings sehr großen Länge zu einem Factum gemacht. Tritt man daher von der Stadtseite ein, so bildet das offene Feld die entgegengesetzte Grenze, in welchem sich in der Ferne einzelne Häuser, wie stehen gebliebene Coulissen, oder wie vorgeschobene Wachtposten bemerklich machen. Die zusammenstehenden Häuser aber sind groß, elegant und glatt. Weder Balkone noch der leider verpönte Erker unterbrechen die gleichsam zusammengeschweißte längliche Riesenwand gleichvortretender Façaden, denen nur in den kleineren ornamentistischen Gliederungen einige Abwechselung vergönnt ist. An einigen von ihnen ist eine Profilirung nach mittelalterlichem Formensystem versucht worden: in Berlin eine Seltenheit. Den einzigen charakteristischen Vorbau bilden die Portale der Kellerwohnungen, deren Giebelfelder und Seitenschilder mit allem was zu des Leibes Nothdurft und Nahrung gehört, oft mit wahrhaft byzantinischer Unbeholfenheit, oft nicht ganz ohne Geschick bemalt sind. Diese Kellerwohnungen liefern auch den ausreichenden Contingent an Straßenjugend, welche auf den Bürgersteigen die verschiedenen Jahreszeiten durch verschiedene Spiele markirt. Sonst ist es ziemlich unbevölkert in diesen Straßen und so still, daß man im Sommer aus den offnen Fenstern die Kanarienvögel und die Pianofortes schlagen hören kann. Die Ritterstraße ist deshalb auch mehr von denen gesucht, die eine Geisteswerkstatt aufzuschlagen haben, und die thurmartigen Endstockwerke mit großen Fenstern, namentlich an der Nordseite, zum Theil halb verhangen, lassen auf Malerwerkstätten schließen, deren sich in der That manche dort befinden.

Wir haben es auf eine derselben, auf die von Adolf Menzel, abgesehen, und steigen zu ihr in einem prachtvollen Hause drei Treppen hoch empor. Wir treten ein. Sie ist sehr geräumig. Das große, etwas hoch gelegene Fenster, zu dessen Brett ein Geschiebe von Trütten und Stühlen hinaufführt, beherrscht ein großes Feld von abgetheilten, laubenreichen Gärten, begränzt durch die Hinterflügel der nächsten Stadtviertel und durch das Häusergewimmel der eigentlichen Stadt, aus welchem sämmtliche Thürme und Kuppeln sichtbar werden.

Es kann nicht leicht eine Werkstatt gedacht werden, welche so reich und voll, so in allen Stücken eine Stoffwelt und eine künstlerische Richtung wiederspiegelt, wie die von Menzel: das 18te Jahrhundert in naturalistischer Auffassungs- und Darstellungsweise. Man blicke auf diese hundert mit sorgfältigem Fleiße ausgeführten Studien, welche, dicht aneinander gereiht, die Wände bedecken. Ist es ein nackter Körper, so hat er eine Stellung oder Bewegung, wie ihn der Aktsaal niemals, das Leben aber in eigenthümlichsten und charakteristischen Momenten hervorbringt; ist es ein Pferdekopf, so siehst Du ihn in der schwierigsten Verkürzung, fast von vorne und die Nüstern nach oben; hier ist ein Lichtblitz aus einer Laterne bei Nacht auf der Straße, dort ein eigenthümlich wirkender Sonnenstrahl, hier eine frappante Körperwendung, dort eine bezeichnende Armbewegung festgehalten. Auf diesem Blatte liegt weicher Wollenstoff, dort bauscht sich der Lüstre der Seide in originellen Faltenmotiven. Und eben soviele Motive, wie in der gleichen liegen, eben so viele Ideen und Stoffe zeigen andere Blätter oder Leinwandstreifen, sei es, daß keck hingeworfene Figuren ein Genretück zu bilden haben, sei es, daß auf einer andern Tafel Baum und Feld und Wasser die Stimmung festhält, welche die Seele eine Landschaft zu werden bestimmt ist. Eine ganze Galerie von Cavalleriestudien zeigt den Reitersoldaten in den verschiedensten Bewegungen mit seinem Pferde, niemals, wie zum Abzeichnen ausgesucht und hingestellt, sondern im schlagenden Momente, wie ihn das Leben erzeugt, beobachtet und festgehalten. Diesen in Oel oder Wasser- oder Pastellfarben ausgeführten Studien schließt sich eine Sammlung von Gypsabgüssen menschlicher Gliedmaaßen und Köpfe an. Wie unter den Skizzen nur wenige vergilbte Stiche nach Raphael hingen, so stehen nur wenige und bewährte Formen antiker Plastik auf den Borten umher; den meisten Platz nehmen die über die Natur gegossenen Formen und namentlich die verschiedenartigsten Todtenmasken ein; denn von den beiden Lehrmeistern der Künste, der Antike und der Natur, hat es Menzel durchaus vorwiegend mit der letzteren zu thun. Welche Wege des Eigensinns sie immer geht, Menzel geht ihr unverdrossen nach, wohl wissend, daß er sie desto sicherer und freier beherrscht und zwingt, je bereitwilliger er ihr gehorcht hat.

Was birgt sich hinter dieser wandgroßen Leinentafel? Eine ganze Garderobe aus der Rokokozeit, von Sammet von Seide und von Wolle, goldgestickt und schlicht, eine ganze Reifrocks- und Tressenwirthschaft, dazu die stattlichen Dreimaster, die hohen Stöcke mit den zierlich gearbeiteten Knäufen, damastene, geblumte Roben, selbst historische Gewänder sind darunter: die bunte Haut eines bunten Zeitalters, die wunderliche Hülle eines eigenthümlichen Geistes. Und dieser Geist selber? Er ist auch unter den Apparaten des Malers repräsentirt. Ein hohes Büchergestell, mit einem Helmbekrönt, beherbergt die Schriftsteller des 18ten Jahrhunderts, von in schweinsledernen Folianten bis zu den kleinen goldgeränderten Taschenbüchern und genealogischen Kalenderchen. Meist sind es Geschichtswerke und der Besitzer hat sie vollkommen inne; er geht mit ihnen um, wie mit seinem Handwerkszeuge, und sie sind nicht nach dem Spruche Rückert's aufgestellt, wonach man Bücher anschafft, um sich vom Lesen zu dispensiren. Denn Menzel hat nicht bloß eine Werkstatt, er hat vor Allem sich selber für den allezeit fertigen Dienst der Kunst ausgerüstet. Stellt ihn auf einer wüsten Insel vor eine Leinewand und gebt ihm einen Stift in die Hand — es ist gleichgültig in welche, in die rechte oder linke — und ihr erhaltet sofort ein prompt es Bild und immer einen echten Menzel bekommen: keck und frisch in der Auffassung, gesund von Gedanken und — grundrichtig in der Zeichnung. Jeder andere Maler hat sich für vorbereitet genug, wenn seine Linke die Palette halten kann und seine Rechte auf den Diebstahl an der Natur abgerichtet ist, Menzel ruhte nicht, bis der linken Hand der Pinsel, der Griffel und die Feder eben so geläufig war, wie der Rechten. So schütteln sich seine beiden Arme in treuer Verbrüderung die Hand. Greift die Rechte

Digitized by Google

nach der rechts geschnittenen Palette, so weiß die Linke schon, daß sie heute Dienst hat, und umgekehrt. Fast soll es uns nicht wundern, wenn wir Menzel eines schönen Tages mit beiden Händen zugleich malen sehen. Jeder andere Maler würde einen Kopf, den er nach der Aequatorlinie umkreist und ein Dutzend mal von allen Seiten gezeichnet hat, für ein sehr gründliches Studium achten; Menzel muß ihn auch vom Nord- und Südpol aus, er muß ihn aus der Vogel- und Froschperspective fixiren, sonst ist er nicht fertig mit ihm. Wir sahen einmal seinen eignen Kopf so liegen. Er hatte zufällig in einen auf dem Tische liegenden Handspiegel geschaut, Grund genug, sich so zu zeichnen; denn er leidet durchaus nicht, daß die Natur von ihren Verkürzungen und Verschiebungen, daß sie irgend eine Laune für sich behält, er leidet nicht, daß sein Arm und seine Hand kürzer reichen als sein Auge: wie er etwas sieht, so muß es die Hand darstellen. Hat er darum in seiner Jugend die Akademie geschwänzt und ist hinausgelaufen in Feld und Wald und in die Straßen der volkreichen Stadt, damit etwas existire, das er nicht auch eben so darstellen könne, wie es sich zeigt? Unverdrossen und unermüdlich hat er sich diesen Zwang auferlegt. Die Abbreviatur der Erziehung, die wir durch die Lehre Anderer empfangen, hat er sich nicht durch das Wort, sondern durch die That entgegen bringen lassen. Nur die Werke, die Resultate der Bemühungen Anderer hat er reden lassen und sie sich tagelang an den Schaufenstern der Bilderläden studirt. Unerbittlich zieht er den Esauhandschuh, welchen unberechtigte Convention so gern über die Natur zieht und dadurch ein unklares Auge so leicht täuscht, wieder herunter. Er weiß recht gut, daß wahrhaft ideal nur derjenige sein kann, der die Realität kennt. Ein solches Quellenstudium, wie er es trieb, machte den Autodidakten, der Menzel im vollsten Sinne des Wortes ist, zum Original, zum strengen Gegenfüßler aller Convention. So gebot er schon bei seinem ersten Auftreten als Radirer über einen tüchtigen Fonds künstlerischer Darstellungsmittel. Aber noch bis heute geht ununterbrochenes Studium neben seinen Schöpfungen her, und unaufhörlich wachsen seine reichen und wohlgeordneten Studienmappen; nicht das Geringste entgeht ihm, was Anspruch auf lehrreiches Bezeigen oder malerische Verwendbarkeit machen darf. Es ist etwas sehr Schönes um diesen Ernst des Studiums, und wir glauben fast, daß — alle übrigen Beispiele lebender Künstler, von denen wir wissen, in Ehren — wir glauben fast, daß dieser Ernst anfange, hier und da selten zu werden, während es doch auf der Hand liegt, daß namentlich die lebendige Reproduktion einer Zeit in Wort und Bild nicht anders möglich ist, als wenn man sich ganz in ihr zu Hause weiß. Menzel kennt die seinige — das 18te Jahrhundert — aus und inwendig. Neigung und Verhältnisse haben ihn auf dieselbe geführt, und er hat mit derjenigen Beharrlichkeit an ihr festgehalten, welche die Mutter großer Erfolge zu sein pflegt. Als Menzel so weit war, daß er Form und Ausdruck in seiner Gewalt hatte, da war seine Aufgabe, das Kugler'sche Friedrichsbuch zu illustriren, womit er in das Gebiet einzog, das, so zu sagen, seine Domäne werden sollte, bereit. Die Geistes- und Gemüthsrichtung eines Künstlers zeigt sich nicht bloß in seiner Darstellungsweise, sie zeigt sich schon in der Wahl seiner Stoffe. Es ist interessant, ihn mit seiner Stoffwelt zu vergleichen, und je bestimmter er sich diese begrenzt hat, oft desto anziehender.

(Fortsetzung folgt.)

Beitrag zur ägyptischen Alterthumskunde.

Mein Freund, Dr. H. Brugsch, der sich bekanntlich seit einem Jahre in Aegypten befindet, um die Monumente des Pharaonen-Reiches zu studiren, theilt mir in einem Schreiben, welches „Karnak, den 16. November 1853" datirt ist, folgende überaus interessante Notiz mit:

„Ich habe bei meiner Ankunft in Luxor, der alten Hafenstadt Thebens, die angenehme Bekanntschaft des Hrn. Maunier gemacht, eines geschickten Photographen aus Paris, der sich seit einer Reihe von Jahren auf Reisen im Orient befindet und manches treffliche Blatt der Kunst und Wissenschaft geliefert hat. Er steht gegenwärtig in Diensten des Vice-Königs Abbas Pascha, um von den Haupt-Ruinen Aegyptens ein Album von Photographien zu liefern, welches in Paris kolorirt werden wird, um sämmtlichen Potentaten Europas als Geschenk überreicht zu werden. Zu diesem Zwecke ist es nöthig, die Tempel vom Schutt und Ballast zu befreien, der seit Jahrhunderten den Boden bedeckt. Der Anfang ist mit dem Theile von dem Tempel des Amenophis (Amen-hotp III. der 18ten Dynastie) gemacht worden, auf dessen Säulen heut zu Tage das gasser el franzaui, d. i. das französische Konsulatsgebäude ruht. Es haben sich hierbei einige höchst merkwürdige Resultate herausgestellt, die der Beachtung werth sind. Die Kapitäle der Säulen zunächst, und, wie es scheint, die letzteren selbst, waren mit Kupferplatten überzogen, welche mit dem Hammer nach der Säulenform ausgearbeitet und hernach übermalt worden waren. An den Kapitälen noch hängend und im Schutte des Bodens haben sich große Stücke dieser Platten vorgefunden, welche den Beweis dieser Thatsache liefern, die, so viel ich weiß, bis jetzt unbekannt ist. Der Tempelboden selbst ist aus ganz unregelmäßigen Steinplatten zusammengesetzt, die in allen nur denkbaren schiefen Winkeln zusammenlaufen und unmöglich dem die Harmonie liebenden Auge der alten Aegypter gefallen haben können. Die Vermuthung, daß diese Platten einem Holzboden als Unterlage dienten, erhebt die Auffindung mehrerer, leider! sehr vermoderter Holzlagen, die sich an vielen Stellen vorgefunden haben, zur Gewißheit. Dieses hat mich an die Beschreibung des salomonischen Tempelbaues erinnert, worin berichtet wird (1 Buch d. Könige IV, 14.) Salomo „täfelte den Boden des Hauses mit tannenen Brettern". Die Bemerkung kurz vorher „und spündete es mit Holz inwendig", und weiter unten (V. 21.) „und Salomo überzog inwendig das Haus mit lauterem Golde", scheint auch auf die ägyptischen Tempel zu passen. In dem großen Ammons-Tempel zu Karnak habe ich bei einer Ausgrabung in dem Sanctuarium Tutmes III., in welchem Philippus später sein unvollendetes Sanctuarium errichtete, an den von Schrift und Bildern leeren Rändern Holztafeln entdeckt, welche innen wie mit einem Kalkbreie, außen jedoch mit Gold überzogen waren. Ich werde die Proben mit nach Berlin bringen. — Von hohem Interesse für mich war der Anblick prächtiger Fresken, welche Hr. Maunier im Süden der Säulenhalle des Amenophis-Tempels von Luxor entdeckt hat. Sie rühren aus altbyzantinischer Zeit her und befinden sich auf altägyptischen Darstellungen und hieroglyphischen Texten. Eine lange Gruppe von Reitern zeugt von einer künstlerischen Meisterschaft. Leider blättern die Wände immer mehr und mehr ab. Ich habe mir indeß von Hrn. Maunier eine Photographie erbeten, die ich koloriren und nach Berlin übersenden werde."

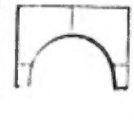
So weit die Notiz. Was indeß die merkwürdige Thatsache betrifft, welche die Uebereinstimmung des inneren dekorativen Schmuckes ägyptischer und kleinasiatischer Tempelbauten unzweifelhaft darlegt, so können wir sie eben nur als einen neuen Beweis für den innigen, ich möchte sagen, lokalen Zusammenhang des Kunstgeschmacks der alten Völker des Orients überhaupt betrachten. Wir möchten dagegen ebenso wenig aus jenem Faktum, wie aus so manchen anderen Analogien altasiatischer und altägyptischer Kultur schließen, wie dies besonders jetzt mit Vorliebe für das Studium des Pharaonen-Reiches häufiger geschehen ist, daß jene von dieser wesentlich abzuleiten sei. Wir glauben vielmehr das Gegentheil, und

Digitized by Google

zwar um so zuverlässiger, als sowohl sprachliche wie monumentalische Forschungen es außer Zweifel setzten, daß die kulturtragende Bevölkerung des alten Aegyptens semitischen Ursprungs war, und also das, diesem Stamme urthümliche, asiatische Bildungselement an den Nil verpflanzte, wo es sich dann allerdings, den Bedingungen der physischen Beschaffenheit des Landes unterwerfend, zu einer in sich abgeschlossenen, selbständigen Form entwickelte.

Obiges höchst merkwürdige Faktum über den Tempelschmuck läßt sich demnach ebenfalls eher als ein Ausfluß asiatischer Kultur auf ägyptischen Kunstgeschmack, als umgekehrt, auffassen; ja diese Ansicht, der wir unbedingt huldigen, gewinnt noch mehr an Wahrscheinlichkeit, wenn man bedenkt, daß Aegypten von jeher zwar reich an Baustein, aber zu arm an Nutzholz war, als daß ägyptische Baumeister aus eignem Antriebe auf die Idee einer derartigen, massenhaften Verwendung von Holz, wie sie eine Fußboden-Täfelung solcher Räume erforderte, gekommen wären. Dasselbe dürfte dann auch von der erwähnten, ausgedehnten baulichen Metallverzierung vorauszusetzen sein, da bekanntlich die Aegypter ihren ohne Zweifel sehr bedeutenden Bedarf an Erz u. s. w., wenigstens zum größeren Theil, aus den östlichen Ländern, einerseits durch Kriegesbeute und Tribute, andrerseits aber auch auf dem Wege des Handels erwarben.

Noch eine andere, für die Baukunst der alten Aegypter nicht minder wichtige Notiz enthält ferner jene briefliche Mittheilung des Dr. Brugsch. Sie berührt die schon oft angeregte Frage über den ägyptischen Gewölbebau. In Abydos nämlich besuchte unser Reisende die zwar wohlerhaltene, doch fast ganz verschüttete Tempelgruppe, deren Süd-Ost-Theil von Seti I., dem Vater des „großen" Ramses, herrührt, deren Nord-Ost-Theil dagegen dem zuletzt genannten seine Vollendung verdankt. Das Memnonium Seti I. besteht aus mehreren nebeneinanderliegenden, gewölbförmigen Zimmern. Die Decken derselben waren indeß je von zwei mächtigen Sandsteinblöcken gebildet, die zu einer Wölbung halbrund ausgemeißelt sind, wie nebenstehende Figur zeigt.



H. Weiß.

Dreiarmige Lampe aus Silber getrieben

von **Adolf Haußmann.**

(Im Besitz Sr. Majestät des Königs.)

Eingedenk ihrer Bestimmung, das Leben nach allen Seiten hin zu durchdringen, es zur Schönheit zu verklären, sucht die Kunst auch den Geräthen und Gefäßen, die der alltägliche Brauch erzeugt, ihr eigenthümliches Gepräge aufzudrücken. Denn die bloße Erfüllung der Anforderungen, welche die Zweckmäßigkeit allein an diese Werke macht, gewährt ihnen noch nicht den Charakter der Schönheit. Ihre Schönheit schließt höchste Zweckmäßigkeit in sich, ist aber nicht identisch mit ihr. Dies Verhältniß theilen jene Erzeugnisse des praktischen Lebens mit den Werken der Architektur. Deshalb stehen sie in besonders inniger Beziehung zu diesen; und wie die bildenden Künste ebenfalls ursprünglich von jener gemeinsamen Mutter ausgegangen sind, wie sie aus ihr Kraft und die Gesetze würdevoll harmonischer Erscheinung gesogen haben, so wendet sich auch jener Zweig formender Thätigkeit, der sich mit den mancherlei Arten von Geräthschaften befaßt, (die Tektonik), an jene Allnährerin zurück, um von ihr die Grundbedingungen stylvoller Behandlung, schöner Gestaltung zu erlauschen, um aus der niedern Sphäre handwerklichen Schaffens in die höheren Regionen künstlerischen Wirkens sich aufzuschwingen. So war es in allen Zeiten wahrhaft lebendiger Kunstblüthe, und so erklärt sich's, daß man denselben Geist, der die Bauwerke einer solchen Epoche mächtig erfüllt, bei den gleichzeitigen Geräthen in der Grundform, der Profilirung, dem Styl der Ornamente, ja im Schwunge jeder Linie erkennt. Schlimm für die Werke der Tektonik, wenn ihre Lehrmeisterin, die Architektur, selbst die heilsamen Schranken überspringt, innerhalb deren allein ihre Schöpfungen den Ausdruck organischer Durchbildung, harmonischer Erscheinung zu erreichen vermögen, wenn sie, entfesselt, der Regellosigkeit einer willkürlichen Behandlungsweise anheimfällt. Dann offenbart sich an den Schöpfungen des Kunsthandwerks jener Mangel an Stylistrung, für den keine noch so entwickelte Meisterschaft technischer Ausführung zu entschädigen vermag. Sobald aber die Architektur sich wieder der Consequenz eines festen Grundgesetzes fügt, schließt auch die Tektonik jenes widrige Schwanken, jenes Irregehen im Gebiete der Formenwelt aus.

Wie in jüngsten Tagen an den herrlichen Aufschwung, den die Architektur unter Schinkel's Vorgang genommen, sich eine ähnlich höhere Richtung des ganzen Kunsthandwerks geknüpft hat, ist allgemein bekannt. Die Sammlung von Möbel-Entwürfen, deren Herausgabe nach Schinkel's Erfindung noch jetzt fortgesetzt wird, gehört zu dem Edelsten, Vollendetsten, was auf diesem Felde künstlerischen Schaffens jemals hervorgebracht worden. Aber nicht allein auf dem Papier sind diese Werke festgebannt geblieben: die öffentlichen Gebäude, die Privatwohnungen, die der Schinkel'schen Zeit ihr Entstehen verdanken, sind erfüllt mit einer Ausstattung, die denselben Adel antiker Formbildung athmet, und derselbe Grundton, den der treffliche Meister so bewußt und groß angeschlagen hat, klingt fortan weiter in dem, was Männer wie Stüler, Böttticher, Strack und Andere in jenem Geiste hervorbringen.

Das aber ist der Vorzug, den die Wiederbelebung der antikgriechischen Kunst mit sich führt, daß in ihr nur das Einfache, Naturgemäße seinen Ausdruck findet, alle unschöne Regellosigkeit der Willkür ferngehalten wird, und darin eben liegt die Allgemeingültigkeit ihrer Formgesetze für alle Zeiten und Bildungsepochen begründet. Da wird das ganze Kunstwerk, welchem Zweige der Tektonik immer es angehöre, gerade denjenigen Aufbau erhalten, der für die Zweckerfüllung der geeignetste, für die harmonische Erscheinung der glücklichste ist. Da werden die Ornamente, die das edle Gliedergerüst schmücken, in treffender Weise die Wirksamkeit und Bedeutung der Stelle, welche sie bedecken, zur künstlerischen Erscheinung bringen, gerade wie an griechischen Statuen die Gewandung Bau und Bewegung des Körpers im freien Schwung der Linien darlegt,

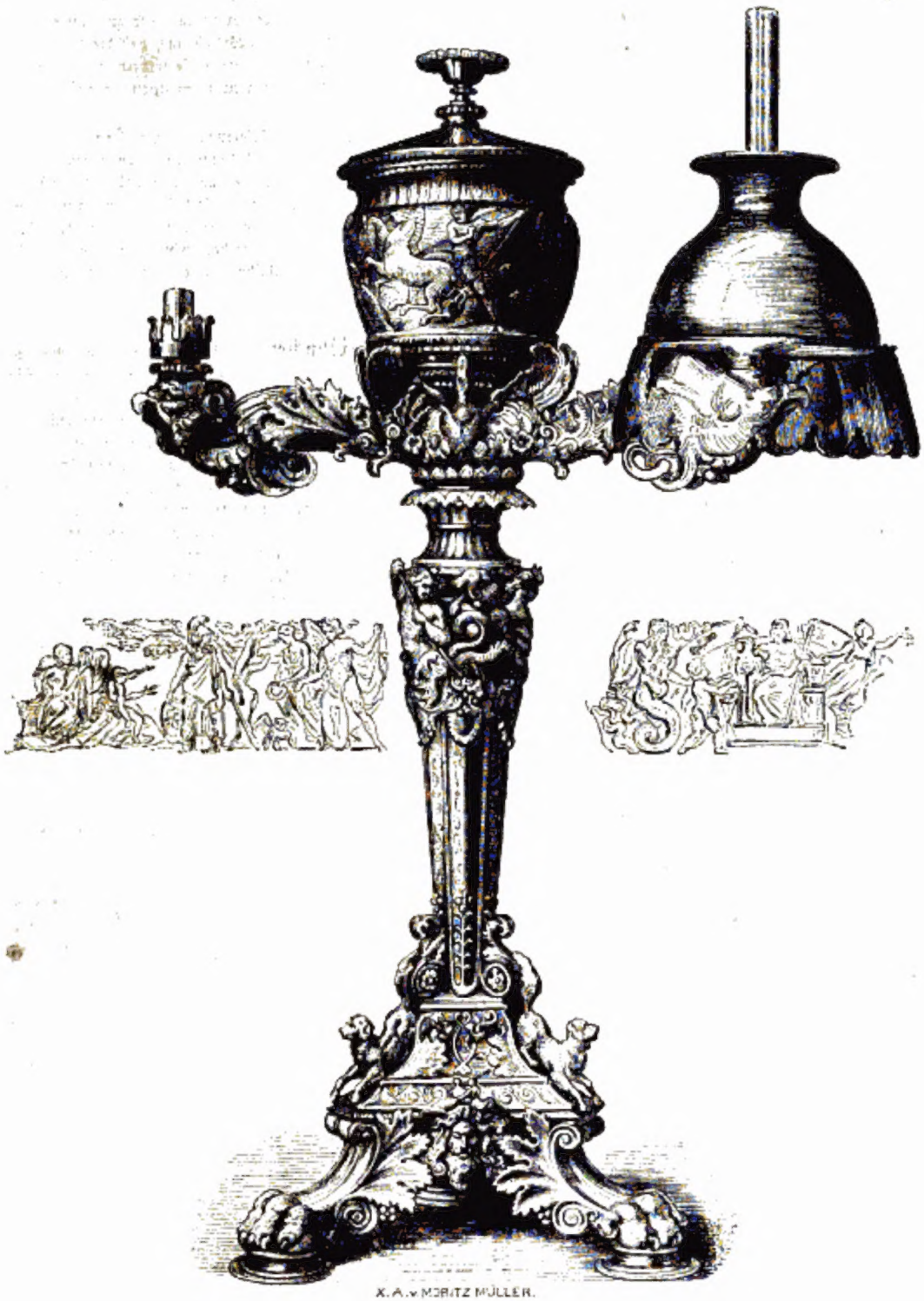
„Mehr lieblicher Verrath als Hülle,"

wie Roquette singt. Das Feine, Sinnige, Gesetzmäßige solcher Werke wird stets wohlthuend berühren, wird dem Auge sein, was eine unsrer Gemüthsstimmung verwandte Melodie dem Ohre ist.

Wenn nach so bedeutenden Vorgängern, nach solchen geisterfüllten Bahnbrechern gleichwohl das heutige Kunsthandwerk in der massenhaften Mehrzahl seiner Leistungen die früheren Irrbahnen wieder betritt und durch Stylloſigkeit und gedankenarmes Schablonenthum den Sinn peinlich berührt, so liegt darin für uns die Aufforderung, der geschmacklosen Moderichtung Beispiele gegenüber zu stellen, in denen eine edlere, geläuterte Formenbehandlung zur Geltung kommt. So brachten wir im vorigen Jahrgange die Darstellung eines Tafelaufsatzes von Wagner; so eröffnen wir das neue Jahr mit der von L. Pietsch gezeichneten, von Moritz Müller in Holz geschnittenen Abbildung einer dreiarmigen silbernen Lampe von A. Haußmann, die sich als Geschenk Ihrer Majestät der Königin im Besitz unsres kunstsinnigen Königs befindet.

Die Lampe, deren architektonischer Entwurf von Stüler herrührt, stellt sich als dreiarmiger Kandelaber dar. Die Höhe bis zum Knopf beträgt 3 Fuß. Das Ganze ruht auf drei Füßen, die, aus Voluten und Akanthusblättern reich zusammengesetzt, in einer Löwenklaue enden. Der bärtige ernste Kopf, der zwischen den Füßen, da, wo sie sich zu gemeinsamer Basis vereinen, eine glückliche Ver-

Digitized by Google



K. A. v. MORITZ MÜLLER.

mittlung der einzelnen Theile bewirkt, ist mit geschlossenen Augen als Schlaf gedacht, der die leichten, spielenden Gestalten der Träume auf seinen das Haupthaar beschattenden Flügeln trägt. Der Kopf selbst sieht gar traumestrunken drein. Auf die Eckflächen der Basis ducken sich, herabwärts schreitend, den klugen Kopf aufmerksam emporgerichtet, drei Hunde als Vertreter der Wachsamkeit, in deren Schutze sich sicher träumen läßt. Diese mit treffendem Naturalismus höchst prägnant behandelten Thiere wollen uns hier jedoch etwas zu genrehaft, zu verschieden vom Charakter der übrigen Darstellungen bedünken.

Das umgeschlagene Akanthusblatt und die Volute, die nun folgen, bilden eine feine Vermittlung zwischen Fuß und Schaft und geben letzterem, da wo er schmal und sechskantig aufsteigt, um alsbald in stetiger Linie sich breiter auszudehnen, ein elastisches Stützwerk. Am obern Ende, wo der Schaft in höchster Kraft sich entfaltet, treibt er als Blüthenzeugnisse seiner Lebensfülle, gleichsam als üppigen Ueberschuß derselben, halberhabene Bildwerke hervor. Es sind Genien des Lichtes im Kampf mit den Drachen-Ungethümen der Finsterniß.

Ein elastisches Zusammenfassen der Kraft drückt sodann der

Digitized by Google

Hals aus, dessen Blätterkranz oben zierlich überschlägt, in der Mitte durch einen schmalen Reifen verbunden. Nun bricht aus einer aufrechtstehenden Blattkrone der Kopf der Lampe hervor, als Mittelglied den Oelbehälter fassend, unterhalb dessen drei Arme als Lichthalter sich seitwärts verzweigen. Zwischen je zweien breitet ein Schwan sein schwimmendes Gefieder aus, mit dem schön geschwungenen Halse nach vorn geneigt. Die Arme, die durch Akenthusblätter und verschlungene Ranken einen glänzend reichen Schmuck erhalten, enden mit dem kräftig schönen Profil eines Greifenkopfes, der als Krone die Vorrichtung trägt, welche den die Flamme umgebenden Glas-Cylinder zu halten bestimmt ist. Eine Glocke von Milchglas mit blauem Ueberfang, von deren unterem Rand ein Lichtdämpfer von blauem Glase herabhängt, mildert in wohlthuender Weise den Lichtglanz. Zugleich läßt das durchsichtige Glas (wie auch auf unsrer Abbildung angedeutet ist) den Greifenkopf und das zierliche Blattwerk, das ihn umgibt, deutlich durchschimmern.

Der Oelbehälter, der in besonders edler Form durchgebildet, nach unten und oben mit graziös ornamentirten Gesimsen eingefaßt ist, wird von Reliefs umzogen, die in sinnvoller Weise den Wettstreit des Poseidon mit Pallas Athene schildern. Dort stürmt der gewaltige Gott auf feurigem Roßgespann dahin, mit dem Dreizack den Salzquell aus starrer Erdrinde hervorreißend. Aber Erechtheus hält abwehrend seinen Mantel dem brausenden Gespann entgegen, und Nike neben ihm eilt mit dem Siegeskranze der hehren Göttin zu, die still und groß neben ihrer kaum vollbrachten Schöpfung, dem Oelbaum, den Preis des Kampfes erwartet. Als Mittelpunkt der dritten Hauptgruppe thront dort auf herrlich verziertem Sitze der olympische Zeus, zu beiden Seiten von den Schutzgenien und Heroen Attikas umringt: Kekrops naht mit dem zarten Knaben Erysichthon bittend dem höchsten Herrscher; Pandrosos, Herse, Aglauros, die dem jungen Geschenk der Göttin grünende Zweige entnommen haben, schließen blumenbekränzt eine anmuthige Gruppe, zu der mit der Gabe holder Blüthen Thallo freundlich heranschwebt.

Schon im vorigen Jahrgange des D. Kunstblattes, bei Gelegenheit der ebenfalls von Haußmann gearbeiteten silbernen Schaale — die nunmehr auch im Besitze Sr. Maj. des Königs sich befindet — wurde die außerordentliche Begabung dieses genialen Künstlers hervorgehoben. Das gegenwärtige Werk bestätigt vollkommen das damals Gesagte. Die Fülle, die Gesundheit, das reizvolle Leben seiner Reliefs reißt zur Bewunderung hin. Man wird nicht müde, diese liebenswürdige Bilderschrift zu betrachten, und gar zu gern verliert man sich in Versuche zur Deutung der Gestalten und Gruppen. Wir können von dem schönen Werke, das sich von den Prägestock-Erzeugnissen moderner Fabrikation so vortheilhaft auszeichnet, nicht scheiden ohne den Wunsch, daß dem talentvollen Künstler recht oft Gelegenheit zur Hervorbringung ähnlicher Arbeiten geboten werden möge. **W. Lübke.**

Zeitung.

Berlin. Unter Betheiligung von Mitgliedern des Handels- und Gewerbestandes aus sämmtlichen Provinzen der Monarchie, hat sich ein Central-Comité zu dem Zwecke gebildet, dem um die vaterländische Gewerbthätigkeit hochverdienten Wirklichen Geheimen Rath Beuth durch Errichtung eines öffentlichen Denkmales in Berlin ein dauerndes Merkmal der ehrenden Anerkennung zu widmen, welches, aus einer weit verbreiteten Betheiligung des Handels- und Gewerbestandes hervorgegangen und auf die großartige Entwickelung des Handels und der Gewerbe hindeutend, zugleich ein ehrendes Zeugniß von der Bedeutung geben würde, zu der diese sich erhoben haben. Bei den beträchtlichen Geldmitteln, welche die Errichtung eines dem Zwecke in würdiger Weise entsprechenden Monumentes bedingt, wird es wesentlich darauf ankommen, daß der Handels- und Gewerbestand in seiner Gesammtheit dem Plane seine Aufmerksamkeit und Theilnahme zuwende. Das Central-Comité wird zu diesem Behufe auf die Errichtung von Spezial-Comité's in den verschiedenen Landestheilen hinwirken und der Handelsminister spricht in einer an sämmtliche k. Regierungen erlassenen Circular-Verfügung den Wunsch aus, daß die k. Regierungen in geeigneter Weise die Errichtung solcher Comité's fördern, und dieselben in ihren Bestrebungen zur Anregung eines weit verbreiteten Interesses für die Sache zu unterstützen sich bemühn.

— Das Ergebniß der Versteigerung der Blechen'schen Bilder und Skizzen ist sehr glänzend gewesen; die 48 Nummern, unter denen sich nur zwei bedeutende Bilder befanden, haben die Summe von 1944 Thlr. 15 Sgr. eingebracht. Die „Gegend bei Narni" ist für 501 Thlr. von einem hiesigen Liebhaber, der „Golf von Spezia" für 306 Thlr., wie wir hören, auf Befehl Sr. M. des Königs, gekauft worden; viele der schönsten Skizzen sind für das Museum erworben, und keines dieser, theilweis bewunderungswerthen, Werke hat Berlin verlassen. (B. N.)

O. v. S. **München.** Auf der letzten Ausstellung des Kunstvereins verdiente sich den Preis Hanno Rhomberg durch ein vortreffliches Genrebild, darstellend einen Krämer hinter dem Ladentische, der zwei auf der Fußreise begriffenen Schülern Cigarren verabreicht und den wahrscheinlich ersten Rauchversuchen der beiden Burschen mit schalkhafter Miene zusieht. Das Bild ist reich an gesundem Humor; denn reizt uns schon die Ungeschicklichkeit, mit der die Knaben ihr Material handhaben, zum Lachen, so ergötzt uns mehr noch die Miene des Krämers, in der sich die Erwartung der unglücklichen Folgen deutlich ausspricht. Rhomberg greift bei der Wahl seiner Stoffe immer mitten in das Leben hinein, und ist Meister in der Charakteristik der Köpfe, Anordnung der Compositien und Stimmung seiner Bilder. — Diese neuste Arbeit ging sogleich in den Besitz König Ludwigs über, um der neuen Pinakothek einverleibt zu werden.

Die Kunstanstalt von Piloty und Loehle, die sich durch ihre fortgesetzten eifrigen Bestrebungen um die Hebung der Lithographie seit Jahren die wesentlichsten Verdienste erworben, wird in den ersten Tagen des nächsten Jahres ein neues Heft des König Ludwigs Albums veröffentlichen, und zwar enthält dasselbe mehrere Farbendrucke von vorzüglicher Schönheit, unter denen ein Genrebild A. v. Ramberg's, von des Künstlers eigener Hand durch Tonplatten vervielfältigt, besonders hervorzuheben ist.

In der königlichen Erzgießerei trifft Inspektor v. Miller Vorbereitungen zur Ausführung eines reichen Brunnens, entworfen vom Direktor Creling in Nürnberg, bestimmt, das Industriegebäude zu schmücken. Eine genauere Beschreibung folgt später.

Das Portrait der Prinzessin Elisabeth zu Pferde, von Piloty's Meisterhand, wurde vor wenigen Tagen nach Wien abgeschickt, kehrte aber alsbald hierher zurück, da der Kaiser selbst am 22. hier eintraf, um das Weihnachtsfest im Kreise der herzoglichen Familie zu feiern.

Die Restauration des Hoftheaters, von dem Baucondukteur Leimbach ausgeführt, ist fast vollendet und bekundet vorzüglichen künstlerischen Geschmack. Sämmtliche vergoldete Ornamente auf den weißen Logenbrüstungen wurden von dem rühmlichst bekannten Bildhauer Sickinger in Holzschnitzarbeit ausgeführt, während Maler Schwarzmann (der Decorateur des Speyrer Doms) die malerische Vollendung des Plafonds leitete. Erst jetzt haben die schönen architektonischen Linien des neuen Baues ihre wahre Geltung erlangt, denn kaum dürfte ein zweites Theater gefunden werden, in dem eine edle Einfachheit mit decorativer Pracht in solcher Weise zu einem harmonischen Ganzen verbunden ist.

N. O. **Wien.** Ende Dezember. Aus nachfolgender Skizze mögen Sie entnehmen, ob die Thätigkeit, welche sich in den Ateliers der Wiener Künstler gegenwärtig entwickelt, würdig ist der Hauptstadt einer der größten Monarchien, der Residenz eines der mächtigsten Fürsten. Unter den Architekten giebt es hier sehr talentvolle Männer, wie Förster, van der Nüll, Sikardsburg, Hansen, Ernst ꝛc. Mehrere von diesen finden wir bei dem Arsenalbaue beschäftigt, nämlich van der Nüll, Sikardsburg, Förster, Hansen und Rösner. Die Umfassungsgebäude sind von den beiden erstgenannten Künstlern gebaut, Hansen hat das eben im Bau begriffene Arsenal übernommen, Förster meist die Fabrikgebäude (Stückgießerei ꝛc.) und Rösner die Kapelle. Letztere ist noch wenig vorwärts gediehen. Dieser Bau verdankt seine Entstehung dem Jahre 1848. Er vereinigt in sich alle für die Artillerie nothwendigen Anstalten, und ist so angelegt, daß er zugleich vertheidigt werden kann gegen Angriffe von Außen, und gleichzeitig den ungarischen und italienischen Eisenbahnhof, so wie den östlichen Theil der Vorstädte Wiens beherrscht. Dieser kolossale Arsenalbau gehört zu den großartigsten Bauten unseres Jahrhunderts, und ist der Künstler nicht

unmittelbar, in deren Hände er gelegt wurde. Die Figuren, mit denen dasin den Umfassungsgebäuden eingeschlossene Kommandanturgebäude geschmückt ist, sind von dem Bildhauer Hans Gaßer. — Die projektirten Kirchenbauten in Wien sind noch nicht über das Projekt hinaus. Den Konkurs zur Votivkirche erwartet man jeden Tag. Man befürchtet allgemein, daß diese Kirche nicht in das Innere der Stadt, sondern in eine Vorstadt kommt, und daß der Plan einer Erweiterung der Stadt in größerem Maßstabe vor der Hand unterbleiben dürfte. — Auch über das Kranner'sche Projekt zur Breitenfelder-Kirche ist noch nichts entschieden. — In der Stephanskirche hat Ernst die s. g. Tirna'sche Kapelle würdig restaurirt, und der pensionirte Professor der Akademie Joh. Ender sie mit Fresken geschmückt, die trotz der Mühe, die sich der Künstler gab, für die Kunst selbst kein wesentlicher Gewinn sind. Die Giebel an der Südseite der Stephanskirche werden nach dem Projekte Ernst's restaurirt und im Herbste 1854 größtentheils vollendet sein. Dieser mit dem gothischen Style vertraute Künstler gedenkt den Staatsdienst zu verlassen. Man beklagt sehr, daß man diesen Künstler nicht besser benutzte. Hätte man ihm das Hentzi-Monument in Pesth oder die Restauration des Augustiner Thurmes übergeben, so hätte man sicher Besseres erhalten. Graf Breuner, einer der wenigen Kavaliere, die für Kunst Interesse haben, beschäftigt diesen Künstler seit Jahren bei der Restauration des Schlosses Grafeneck an der Donau. — Rösner, einer der Künstler, welche dem Severinusverein sich angeschlossen haben, ist in kirchlicher Richtung thätig. Er ist von dem Fürst-Erzbischof Schwarzenberg mit Ausführung der Kirche in der Prager Vorstadt Karolinenthal beauftragt. Sie wird im romanischen Style ausgeführt. Für Diakovar arbeitet Rösner ebenfalls an einem Kirchenprojekte, und für Kalocza an einem großen Altare, letzteren in Gemeinschaft mit dem Maler Prof. Kupelwieser. — Der Rziwnatzische Bau des neuen Posthores ist noch nicht vollendet. Unter den kolossalen Kasernenbauten wird dieses Thor nicht sehr hervorragen. — Die Staatsbauten nehmen in dem Momente (natürlich mit Ausnahme des Arsenals und der Militärbauten) eine sehr untergeordnete Rolle ein. An Bedürfniß zu Bauten fehlt es nicht. Die Universität wie die Akademie der bildenden Künste erwarten sehnsüchtig ein neues Gebäude. Aeußere Umstände aber treten in diesem Augenblick hemmend in den Weg.

Von Seite der Privaten, sowie von Seite der Baubehörden werden Architekten jetzt wenig oder gar nicht beschäftigt. Letztere lassen die Pläne für die Staatsbauten in den Büreaus arbeiten, erstere sind gewohnt und zum Theil genöthigt, an die s. g. Baumeister sich zu wenden und bauen jetzt fast gar nicht. Architekten existiren bei uns nur dem Namen nach. Es verbinden sich damit keinerlei Rechte. Nicht das gewöhnlichste Zinshaus kann ein Architekt, selbst ein Professer der Architektur, auf eigene Verantwortung ausführen. Er muß sich selbst an einen Baumeister wenden, die meist blos praktische Geschäftsmänner sind, von Kunst sehr wenig verstehen, wie ein Blick auf die Privatbauten in und um Wien beweist. Die Geschmacklosigkeit, mit der hier gebaut wird, liegt vorzugsweise in den Hemmnissen, welche der Entwicklung der Architektur durch eine veraltete Gesetzgebung bereitet werden. Man sagt, daß diese bald verändert werden soll; es knüpfen sich aber nur sehr geringe Hoffnungen an eine solche Veränderung. (Ueber die Skulptur und Malerei in der nächsten Nummer.)

Ht. **Nürnberg.** Die Bürger unsrer guten Stadt scheinen endlich doch zur Einsicht gekommen zu sein, daß das German. Museum, wenn es bei ihnen geblieben wäre und sich entwickelt hätte, auch ihnen hätte zum Vortheile gereichen können. Es geht in diesem Augenblick behufs der Unterschriftensammlung eine Petition umher, welche an die Regierung abgehen und dieselbe vermögen soll, sofern es noch thunlich, das Museum für Nürnberg zu erhalten. — Die Anstalt selbst kann natürlich eben so wenig gegen dieses Unternehmen etwas thun, wie sie für dasselbe etwas thut; sie muß es sich als moralische Anerkennung ihrer selbst gefallen lassen. — Ebendaher ist auch wohl das Gerücht herzuleiten, welches in unsern fränkischen Zeitungen sich umherträgt, daß das Museum wirklich in Nürnberg bleibe. Es hat sich bisher wenigstens Nichts ereignet, was eine solche Wendung der Dinge wahrscheinlich machen könnte. Der Herzog von Coburg hat, nach allen Kundgebungen, von seinem Interesse für diese Sache Nichts verloren, vielmehr seine früher gemachten Versprechungen, wie die offizielle Chronik im Anzeiger des Museums selbst es angiebt, dahin erweitert, daß außer den bereits auf der Feste befindlichen Sammlungen an Rüstungen, Waffen, Geschütz und andern Denkmälern des deutschen Mittelalters auch die sehr reiche und kostbare Kupferstichsammlung nebst einem entsprechenden Theile der Bibliothek und des Archivs in die Sammlungen des Museums unter Eigenthumsvorbehalt bleibend eingereiht werden sollen. — Von außen her giebt sich ebenfalls der Eifer für diese Nationalsache fortwährend in erfreulichster Weise kund. Besonders die deutschen Buchhändler zeichnen sich aus; bereits 88 Buchhandlungen haben sich bereit erklärt, dem Museum ihre dahin passenden Verlagswerke gratis zu überlassen, und seit der kurzen Zeit, daß dasselbe an die Oeffentlichkeit getreten, ist seine Bibliothek durch die Geschenke von 327 Werken vermehrt worden. Die Zahl der Geschenke für das Archiv beläuft sich bis jetzt auf 93; die für die Kunst- und Alterthumssammlung auf 138 Nummern, wo jedoch eine Nummer oft Hunderte, ja Tausende (wie es bei einer geschenkten Siegelsammlung der Fall ist) von einzelnen Stücken enthält. Auch durch Ankäufe werden die Sammlungen fortwährend bereichert. So sind auf der neulich in Cöln abgehaltenen großen Auction mehre werthvolle Gegenstände erworben, darunter ein Reliquienkästchen aus dem 13ten und eine interessante Elfenbeinschnitzerei aus dem 15ten Jahrhundert. Erst kürzlich ist ein ganzes Familienarchiv erworben mit Urkunden von 1300 an und damit in Verbindung eine bedeutende Siegelsammlung.

L. **Düsseldorf.** Der Tod hat unsrer Kunstschule zwei neue Opfer abgefordert. Am 21. Dezember starben die Genremaler Henry Ritter (geb. 1816 zu Canada in Nordamerika) und A. Thorn aus Neuwied.

° **Darmstadt.** Der Kupferstecher Prof. J. Felsing ist von der Akademie der Künste zu Paris vom 17. December 1853 zum korrespondirenden Mitgliede ernannt worden. Felsing wird sich in der nächsten Zeit mit dem Stiche der „Loreley" von Sohn in Düsseldorf beschäftigen. Die schöne weibliche Figur, auf dunklem, nächtlichem Hintergrunde in Schleier gehüllt, mit einer Harfe im Arme, blickt stehend, mit Gierde nach einem Opfer in die Tiefe der Felsen, zwischen welchen ein schwebender Aar und aufsteigende Nebel das Strombette des Rheins verkünden. Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß der Bildhauer Hopfgarten für den Herzog von Nassau gleichfalls eine Loreley komponirt hat, welche in kolossaler Größe zur Seite des Loreley-Felsens aufgestellt werden soll. Eine schwere Aufgabe für die Plastik und der unglücklichste Ort der Aufstellung. Möge dem Bildhauer sein Werk gelingen, und der fürstliche Auftraggeber von dem gewählten Standorte abstehen.

W. **Amsterdam** im December. Nach einem dieser Tage erlassenen Programm beabsichtigt man hier im Februar z. J. im Lokale der Künstlergesellschaft Arti et Amicitiae eine interessante Ausstellung zu veranstalten, die aus Kunstwerken von den ältesten Zeiten bis zum Anfange des 18ten Jahrhunderts Bildhauerwerke, Malereien, Meubels, (Silbergeschirre, Waffen, überhaupt alle für die Geschichte der Niederlande interessante Gegenstände, selbst Autographen historischer Personen nicht ausgenommen) bestehen soll.

Während in andern Ländern ein solches Unternehmen von verneherein sich als fast unausführbar herausstellen würde, scheint ein solches hier in Holland, wo der Transport durch die vielen und vortrefflichen Verbindungswege keine Hindernisse bietet, und wo überdieß ein lebendiges Interesse für die vaterländische Geschichte überall rege ist, keineswegs unausführbar. Es sollen auch bereits Zusagen von bedeutenden Gegenständen erfolgt sein.

Ein ähnliches Unternehmen im Jahre 1845, wo man hier in Amsterdam eine Ausstellung von Gemälden aus dem 17ten Jahrhundert veranstaltet hatte, wurde damals mit dem besten Erfolge bekrönt.

Ich werde nicht verfehlen, Ihnen zur Zeit darüber zu berichten.

Der aus Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen, Skulpturen ꝛc. bestehende künstlerische Nachlaß des hier im Frühjahr verstorbenen Jo. de Vries ist hier unlängst öffentlich versteigert worden. Eine Landschaft von J. Ruisdael, eine Wassermühle vorstellend — beschrieben in Smith's Catalog unter Nr. 142. VI. Th. — (früher im Cabinet des Hrn. v. d. Hoope), ein etwas dunkles Bild, wurde für 1700 Gulden zurückersteigert.

Kunstvereine.

Uebersicht der Kunstausstellungen im Jahre 1854.

Die Anmeldungen für den Kunstvereinskreis westlich der Elbe werden 14 Tage vor dem Schlußtermin der Ablieferung erbeten. Dieser Termin ist:

für Hannover der 18. Februar. (Adr. Hr. Hofbaumeister Vogell.)
„ Magdeburg der 4. April. (Adr. Hr. Dr. Schneider)
„ Braunschweig der 20. Mai. (Adr. Hr. Dr. Schiller.)
„ Halle der 1. Juli. (Adr. Hr. Dr. Weber.)
„ Gotha der 1. August. (Adr. Hr. Schulrath Looff.)
„ Cassel der 1. September. (Adr. Hr. v. Schmerfeld.)

Halberstadt wird nur eine kleine Zwischenausstellung halten.

Die Bedingungen sind abgedruckt im Kranach-Jahrgang (1853) No. 46. Beiblatt No. 12.

Der Norddeutsche Gesammt-Kunstverein hat folgende Ausstellungszeiten für die eingeladenen Künstler festgestellt:

für Bremen vom 1. März bis 31. März.
„ Hamburg vom 12. April bis 6. Juni.
„ Lübeck vom 22. Juni bis 20. Juli.
„ Rostock vom 3. August bis 31. August.
„ Stralsund vom 14. September bis 5. October.
„ Greifswalde vom 20. October.

Die Ablieferung geschieht spätestens bis zum 21. Februar nach Bremen hin. Die Bedingungssätze finden sich Kranach-Jahrgang (1853) No. 47.

Die Kunstvereine in Regensburg und Würzburg, dann der niederbaiersche Kunstverein in Passau mit dessen Filialverein Straubing veranstalten im Januar, Februar und März größere Ausstellungen vom 1sten jeden Monats ab. Die Kunstwerke sind nach Würzburg einzusenden. Die näheren Bedingungen waren zuletzt in No. 46, Beiblatt 12 des vorigen Jahrgangs angegeben und werden in der nächsten Nummer wiederholt werden.

Briefwechsel.

Dr. L. in Halberstadt: Dank! Wird in die nächste Nummer kommen.

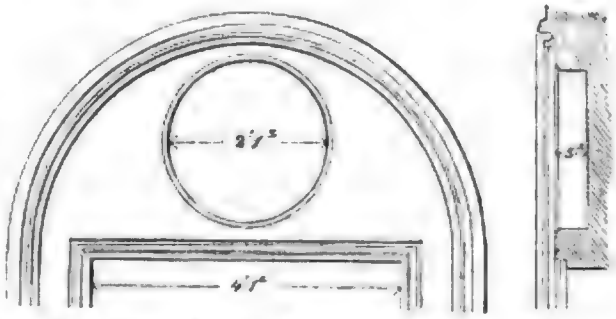
Preisaufgabe für Bildhauer.

Der unterzeichnete Vorstand ist durch einen Freund der christlichen Kunst abermals in den Stand gesetzt, eine Preisaufgabe zu stellen, und zwar diesmal für Bildhauer.

Gegenstand der Preisaufgabe ist

der Kopf des auferstandenen Christus,

welcher den Thürsturz über dem Eingang einer Begräbnißkapelle mit der Umschrift: „Ich bin die Auferstehung und das Leben u. s. w.," Joh. XI, schmücken soll. Die vollständige Zeichnung der architektonischen Umgebung ist in dem Lokal des hiesigen Kunstvereins: Unter den Linden 21. aufgestellt; Form und Maaße des Thürsturzes giebt der nebenstehende Holzschnitt. Der Christuskopf, dessen Größe vom Scheitel bis zum Kinn 13" betragen soll, müßte aus dem Grunde einer kreisrunden, ihn eng umschließenden Nische, von den Ohren ab wie eine Büste rund gearbeitet hervortreten und den Hals bis zu den auf dem Rand der Nische ruhenden Schlüsselbeinen sehen lassen.



Künstler, welche an dieser Preisbewerbung Theil nehmen wollen, werden ersucht, das vollendete Gypsmodell bis zum

16. April 1854 an den Kastellan Peters im Lokale des Kunstvereins, Unter den Linden No. 21. in Berlin

einzusenden. Derjenige, welchem der Vorstand den Preis zuerkennt, erhält die Ausführung in weißem Cararischen Marmor in Bestellung unter Bedingungen, deren Feststellung durch Uebereinkunft zwischen dem oben genannten Kunstfreunde als Besteller und dem Künstler nach dem Arbitrium des unterzeichneten Vorstandes erfolgt.

Berlin, am 21 Dezember 1853.

Der Vorstand des Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche.*)

Schnaase, Vorsitzender. **Eggers**, Schriftführer.

*) Der Vorstand besteht außer den Unterzeichneten aus den Herren: **Abeken**, Wirklicher Legationsrath. **von Bethmann-Hollweg**, Geh. Ober-Regierungsrath. **Paetz**, Professor. **Drake**, Professor. **Ernst**, Buchhändler. **C. Herrmann**, Geschichtsmaler. **von Lederer**, Director d. K. Kunstkammer. **von Mühler**, Ober-Consistorialrath. **Nitzsch**, Ober-Consistorialrath. **Strack**, Hof-Baurath. D. Red.

In Commission bei der Verlags- Buch- und Kunsthandlung von **Franz Carl Eisen** in **Köln** erscheint:

Umrisse zur Veranschaulichung alt-christlicher Kunst in Italien

vom Jahr 1200 bis 1600. Nach Durchzeichnungen und mit Erläuterungen des Herausgebers **J. A. Rambour**, Conservators des städtischen Museums in Köln.

Das ganze Werk wird in fünf Abtheilungen erscheinen, deren eine jede 12 Hefte in groß Folio von je 5 Abbildungen enthalten wird.

Die Gegenstände werden nach ihrer historischen Reihenfolge geliefert werden.

Die erste Abtheilung beginnt demnach mit Darstellungen der christlichen Kunst in Italien in ihrer ersten Entwickelungsperiode unter byzantinischem Einflusse, und geht bis in die Zeit des Giotto, der sein Studium auf die Natur gründend, einen neuen Weg anbahnend, die byzantinische Kunst in die lateinische übertrug und sie so seinem Boden einheimisch machte.

Die zweite Abtheilung wird aus Abbildungen der Giotto'schen Schule bestehen, deren Gründer einen so großen Einfluß auf seine Zeitgenossen und sein Jahrhundert ausübte.

Die dritte Abtheilung enthält mehrentheils Darstellungen der Sieneser Schule, welche unmittelbar auf dem byzantinischen Einflusse beruhte, mit Guido da Siena beginnt und bis in die Zeit des Duccio in demselben Style sich fortpflanzte.

Die vierte Abtheilung begreift in sich die Umbrische Schule, deren Hauptleiter Pietro Perugino war.

Die fünfte Abtheilung wird theils die Perugino'sche Schule in engerem Sinne und theils die aus demselben sich entwickelnde Raphael'sche Schule in sich fassen, womit der Cyclus des Werkes schließt.

Damit bei etwaigen Vorträgen in Kunstinstituten die verschiedenen Perioden leicht hervorgehoben werden können, ist besonders darauf Bedacht genommen worden, durch diese Facsimile die verschiedenartigen Typen in einem und demselben Gegenstande darzustellen, wie dieses z. B. bei den Abbildungen von Christus, Maria und dem Christkinde, so wie vom h. Franz und der h. Clara der Fall ist.

Jede Abtheilung von 12 Heften nebst kurzem Text kostet:

Imperial-Papier Thlr. 40.
Auf starkem Papier Thlr. 30.
Auf gewöhnlichem Papier Thlr. 24.

Die erste Abtheilung von 12 Heften ist bereits erschienen. —

Köln. **F. C. Eisen's** Verlags- Buch- & Kunsthandlung.

Im **L. Trautwein**'schen Buchverlage (J. Guttentag), Leipzigerstr. 73., ist so eben erschienen:

Künstler-Briefe,

übersetzt und erläutert

von

Dr. Ernst Guhl.

32 Bogen gr. 8. Elegant brosch. Ladenpreis 3 Thlr.

Dies jeden Gebildeten interessirende Werk enthält in getreuen Uebersetzungen und mit historischen Erläuterungen versehen eine reichhaltige Auswahl von Briefen der berühmtesten italienischen Künstler des XV. und XVI. Jahrhunderts, die für den Character und die Lebensstellung der Künstler, so wie deren Verkehr mit den im Staatsleben und in der Wissenschaft hervorragendsten Zeitgenossen von Wichtigkeit sind, und wird sich somit allen Besitzern kunstgeschichtlicher Werke von Vasari bis auf Kugler und Schnaase als eine sehr erwünschte Ergänzung darbieten.

(Dieser Nummer ist eine Beilage von **F. C. Eisen** in Köln beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzsch und Sohn** in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 2. **Donnerstag, den 12. Januar.** **1854.**

Inhalt: J. P. Hasenclever. Nekrolog. Lucanus. — Künstler und Kunstwerkstätten. H. Meuzel. F. Eggers. (Fortsetzung.) — Pfälzische Studien F. Kugler. — Zeitung. Wien. Rom. Amsterdam. — Anzeigen.

J. P. Hasenclever.

Nekrolog.

Wolfgang Müller von Königswinter beginnt in seinem eben erschienenen höchst interessanten Werke: „Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren,“ *) den Abschnitt über Hasenclever, mit einer Standrede auf das deutsche Stockphilisterthum, welche mit den Worten schließt: „wenn Du indeß jemals untergingest, so bleibt Dein Portrait eine lebendige und schreckende Warnung in den Bildern eines Düsseldorfer Malers, ich meine des J. Peter Hasenclever, geboren am 18. Mai 1810 zu Remscheid.“ Der Verfasser endet seinen Artikel mit Wünschen in Bezug auf die weitere Wirksamkeit des Künstlers, und schon lebt dieser selber nur noch in seinen Werken, schon steht seine Staffelei verwaist, unser Meister hat sie (am 16. Dec. v. J.) für immer verlassen; seine Mitgenossen in der Kunst haben ihm in einem langen Trauerzuge die letzte Ehre erwiesen.

Wie er im Leben war, gemüthlich und einfach, der fröhlichste Gesellschafter, oft der zündende Funke erhöhter Heiterkeit, hat er in seinem eignen Bildniß seiner Persönlichkeit ein treffliches Denkmal gesetzt. Er schwingt mit hocherhobener Rechten den Weinrömer, als brächte er dem Humor einen Toast und als müßte alle Welt mit einstimmen und mit anklingen. Sein Monogram ist der Humor, der sich auf allen seinen Bildern mit Genialität geltend macht, und der Hasenclever's Namen mit unvergänglicher Schrift auf die Tafeln der Kunstgeschichte eingegraben hat.

Hasenclever kam in seinem siebzehnten Jahre nach Düsseldorf, um sich an der dortigen Akademie nach dem Willen des Vaters zum Baumeister auszubilden. Bald aber zog ihn die Malerei zu sich hinüber. W. Schadow wurde sein Lehrer und der Schüler versuchte sich anfangs in den verschiedensten Richtungen und Darstellungsweisen, eh' er sein Gebiet herausfand.

Seine ersten Genrebilder, aus den Jahren 1835 und 36 sind: „der blinde Violinspieler,“ die „Betschwester,“ die „Kinder am Feuer,“ die „Smollis-Trinker,“ die „Politiker,“ der „Rieser“. Dies letztgenannte Bild giebt die Situation so schlagend wieder, daß man beim längeren Beschauen fast zum Riesen gereizt wird, ähnlich wie uns ein Gähnender zum Mitgähnen zwingt. Diese Sachen und geschickt ausgeführte Portraits, wie sie auch auf dem „Düsseldorfer Malateliér“ mit frappanter Aehnlichkeit vorkommen, verschafften ihm den Ruf eines vorzüglichen Talents.

Sein größerer Ruhm datirt indeß von jener Reihe zusammenhängender Bilder, wozu er den Stoff aus dem bekannten komischen Heldengedicht, der „Jobsiade,“ schöpfte. Das erste davon: „Jobs als flotter Bursche während der Ferien das elterliche Haus besuchend,“ entwarf der Künstler schon im J. 1836.

Manche Reisen und ein mehrjähriger Aufenthalt in München (1838—42) dienten dazu, seinen Gesichtskreis zu erweitern und mit Entschiedenheit die eingeschlagene Richtung verfolgen zu lassen. Dann nahm er seinen Wohnsitz in Düsseldorf und schuf nun nach einander seine berühmten Jobs-Bilder, viele kleinere, selbst auch größere Stücke des komischen Genre dazwischen werfend.

Jene Jobs-Bilder gehören zu Hasenclever's vortrefflichsten Leistungen. Sie zeigen den würdigen Kandidaten im theologischen Examen, als Dorfschulmeister und als Nachtwächter. Es ist ein köstlicher Humor darin, der sich von jeder Karrikirung glücklich fern hält. Das „Examen“ ist in seiner Art klassisch. Es liegt ein sehr komisches Pathos in dem Ganzen, die Komposition hat einen gewissen historischen Schwung, so daß, wie Müller in seinem Buche erzählt, Jemand auf der Ausstellung vor dem Bilde gefragt habe, ob dies Lessing's Huß auf dem Concil zu Costanz sei.

In gleichem Maaße muß man die scharfsinnige Beobachtung der Kindernaturen bewundern, die in verschiedenen Gruppen auf der „Dorfschule“ so schlagend ausgeprägt ist. Es liegen die Freuden und Leiden einer mit Kindern jeder Art überfüllten Schulstube vor uns, von den wohlgebildeten, nettbekleideten des reichen Pachters und des Pastors an bis zu den verwahrlosten Sprößlingen des Proletariats in zerlumpter Kleidung. So wie dem Künstler ein Schuljungenstreich einfiel, hat er Buben an Buben gehängt und damit richtig ein ganzes Wespennest fertig bekommen, mit dem sich Herr Hieronymus herumschlagen muß. Alle Stadien jugendlicher Lebensäußerung sind vertreten, vom unschuldigen Scherz, von der Neckerei an bis zur Rauferei, ja bis dahin, wo der Muthwille in Bosheit ausartet. Je näher dem Throne des Schultyrannen, je mehr Ordnung; je sicherer der Winkel, desto frecher die Unart, ge-

*) Wir werden auf dieses Buch ausführlicher zurückkommen. D. Red.

gen die selbst der Eselsorden, den ein Bube trägt, nicht zu helfen scheint. Hasenclever hatte unter mehreren Bestellungen eine Wiederholung dieses Bildes in Angriff genommen, die nun leider unvollendet bleiben wird. *) Nach den drei Bildern aus der Jobsiade, dem Ferienbesuch, dem Examen und der Schulstube, besitzen wir vortreffliche Kupferstiche von J. Th. Janssen. **)

Außerordentlich verbreitet ist des Künstlers „Weinprobe," welche nicht nur in mehreren Wiederholungen existirt, sondern auch als Stich und Lithographie, ja selbst daguerreotypirt, fast in jeder deutschen Weinstube zu finden ist.

Andere Bilder, die noch vor Jobs dem Nachtwächter erschienen, sind:
„Rheinisches Kellerleben", ein „Stadtrath im Jahre 1848", die „Pfarrerfamilie", die „Theegesellschaft", der „erste Schulbesuch", „Bauern, welche das große Loos gewonnen haben" und höchst ungeschickt mit Austern und Champagner umgehen.

Von früheren kleineren Bildern nennen wir noch:
die „Schmollenden", die „entzweiten Spieler", das „Lesekabinet", die „Sentimentale", die „Dambrettspieler".

Die reichste nnd vollendetste Ausprägung der verschiedenartigsten Charaktere und Gemüthsstimmungen bewundern wir auf dem Bilde die „Spielbank", welches mit den Hogarthschen Bildern der Art wetteifert.

Hätten wir auf all' diese Werke, ihrer Bedeutung und ihrem Werthe nach, ausführlich und ausreichend eingehen wollen, so würden wir heute nicht fertig werden. Aber die Mehrzahl der Leser des Deutschen Kunstblattes hat wenigstens einige dieser Gemälde auf Ausstellungen gesehen. Von den wichtigsten hat uns Müller in dem schon am Eingange genannten Werke eine so geistreiche Beleuchtung gegeben, daß wir gern darauf hinweisen. Es genügte uns, an die ganze Reihe der Schöpfungen des Künstlers zu erinnern. Da ohnedies in nächster Zeit in Düsseldorf eine Ausstellung von seinen Werken und der in dem Nachlaß befindlichen Skizzen und Zeichnungen veranstaltet werden soll, so werden wir Veranlassung haben, auf den Heimgegangenen zurückzukommen.

Hasenclever war seit 1843 Mitglied der Akademie der Künste von Berlin. Brüssel zeichnete seine auch im Auslande anerkannten Leistungen durch die goldene Medaille aus. **Lucanus.**

Künstler und Werkstätten.

II. Adolf Menzel.

(Fortsetzung.)

Das 18te Jahrhundert ist, was die bildenden Künste anbetrifft, ein Zeitraum des Anlaufs und der Vorbereitung. Einzelne Verboten, wie unser diesjähriger Schutzpatron, Carstens, wie Thorvaldsen u. A. tauchten auf und sie griffen mit ihrem Bildungstrieb zurück in die Antike, die von Windelmann und Lessing künstlerisch ausgegraben war. Heutzutage ist jenes Jahrhundert selber schon für die Kunst ein Gegenständliches, eine Stoffwelt. Ihr Hauptheld, Friedrich, wenn er auch auf der Bühne noch hinter der Scene die Flöte blasen, oder in „des Königs Befehl" in das Incognito irgend eines Herzogs schlüpfen muß, lebt schon in den Liedern und in der epischen Poesie, die Bildhauerei hat ihm eine Thurma aufgerichtet und in der Malerei hat er an Menzel einen Apelles gefunden. Im Rokoko herrscht, wie Vischer sehr treffend bemerkt, „das Princip der Wohlweisheit, welche die Natur verbessern will." Die Natur ist einfach und zweckmäßig; sie hat aber ein Kleid von maßvoller Formenschönheit und Formenreichthum über diese Zweckmäßigkeit geworfen. Der Rokoko meistert beides. Er treibt auf und läßt auswachsen oder er beschneidet, je nachdem er Einfachheit oder Fülle vorfindet. Er führt einen Vernichtungskrieg gegen die grade Linie, wo der menschliche Geist sie in Bauwerken oder Geräthen hingelegt hat, aber er octroyirt sie unbarmherzig der Natur, welche sich einfallen läßt, sich im freien Schwung der Linien zu ergehen. Seine Consequenz geht noch weiter: wo er die Natur nicht rasiren kann, da sucht er sie in ihren Intentionen zu überbieten. Der freie Fall des Haupthaares, der wallende Bart wird ohne Gnade abgeschoren; weil er sich aber dabei den Kopf erkälten würde, so wird der liebenswürdige Schnörkel einer natürlichen Lockengruppirung durch den Thurmbau der Perrücke überschnörkelt. An das freie Naturspiel der Verschiedenartigkeit in den Gesichtsformen kann er nur durch die Ceremoniengesetze über den Ausdruck, aber die Farben verbessert er durch die Schminke, und selbst diese wird noch um einen Grad durch das Schönpflästerchen erhöht. Inzwischen, bei alledem ist ein Stück origineller und muthwilliger Potenz in dieser Wirthschaft. Jene Wohlweisheit birgt ein Stück Uebermuth, Eigensinn und Laune, welches eben nicht ohne Kraft bestehen kann. Und so vertragen sich die Formen des Rokoko mitunter wider seinen Willen mit der Schönheit. Und diesen Antagonisten der Natur schildert ein Maler am besten, der sich mit der Natur eng verbrüdert hat? — Eben der, denn er kann ihm am besten auf die Finger sehn; eben weil er die Natur so gründlich kennt, amüsirt ihn der Hokuspokus ihres Verbesserers.

Aber nicht bloß in der äußeren Erscheinung der Menschen und Dinge aus der in Rede stehenden Zeit liegen für Menzel die fesselnden Anhaltpunkte. Es giebt deren tiefere, die in ihrem Wesen begründet sind: einmal ihren Rationalismus, dann ihren widerspruchsvollen Uebergangscharakter. Die hinüberragende französische Oppositionsliteratur, die Frivolität der Voltaire, die mächtig ergreifende Gewalt der Schriften Montesquieu's und Rousseau's, der erwachende Geist der Kritik, die Verjüngung der Alterthumswissenschaft und die Erweiterung der Naturkunde, der siegreiche Kampf der neuen Philosophie, ihre materialistischen Verirrungen, Duldsamkeit und Indifferenz in Glaubenssachen, der ganze Stolz einer neuen erwachenden Kultur neben so viel altem Ueberrest, soviel Zopf und Vorurtheil, Despotismus und Befangenheit, giebt es etwas Krauseres und Bunteres? Weiter unten wird die geeignete Stelle kommen, Menzel's Beziehungen zu diesem Zeitcharakter anzudeuten. Unterbrechen wir jetzt die Umschau in seiner Werkstatt nicht weiter. Jene Ueberreste eines krystallenen Kronleuchters, dieser goldene Rokokostuhl mit blendendem, buntem Damast überzogen, jener Glasspiegel, dessen Rahmen geschnörkeltes Spiegelglas ist, Alles versetzt in das vorige Jahrhundert, dessen Geschichte hier in farbigen Existenzen geschrieben wird.

Blicken wir auf jenes große, der Vollendung ziemlich nahe Bild von dem Ueberfall bei Hochkirch. Anfangs sah man auf diesem wandgroßen Bilde nichts, als Nacht, dann erschien ein Kopf nach dem andern, von einer Feuergluth beleuchtet, die noch nicht anders brannte, als in der Phantasie des Künstlers. Eine breite Holztreppe, deren Wange so breit ist, wie das ganze Bild, zieht sich vor demselben hin, damit der Künstler auf und absteigend und erfüllt von dem Hergange, den er malt, hier den Blitz aus einer Muskete, dort aus dem Auge eines Helden fahren lassen, damit er hier das Dorf, dort ein Soldatenherz entzünden, damit er den nächtigen Himmel oder die Hölle der Feuerschlünde malen kann, wie er eben aufgelegt ist. Dieses, hoffentlich bis zur diesjährigen großen Ausstellung vollendete Bild ist das größte, welches Menzel bisjetzt unternommen hat.

Auch die bildende Kunst will den Vortheil nicht entbehren, den

*) Es existirt auch eine sehr gelungene Kopie davon von W. Meyerheim.
**) Düsseldorf, bei J. Buddeus. qu. Fol.

die redende hat, nicht bloß den triumphirenden, sondern den trotz unglaublichen Hinderniſſen und trotz ſo mancher Dekadenz triumphirenden, großen König darzuſtellen. Selbſt bei einem monumentalen Werke hat ſie, weil ſie eben ſo gut ein ſcharfes Auge für die ſchärfſte Charakteriſtik hat, auch Luſt, dieſe auszuprägen und von der bloßen Apotheoſirung abzuſtehn. Darum dachte Rauch daran, ſtatt des reitenden Friedrich, den auf der Brunnenröhre ſitzenden zu bilden, wie er auch im Relief am Friedrichsdenkmal zu ſchauen iſt. Darum malt Menzel als drittes Bild in einem Cyclus den Ueberfall bei Hochkirch. Nebenbei mag ihn auch die maleriſche Aufgabe, welche die gewählte Beleuchtung ſtellt, gereizt haben.

Das Bild hat nämlich keine andere Beleuchtung, als die von dem brennenden Dorfe. Der Feuerſchein leuchtet von links herüber und fengt die Bäume, daß ſich das Laub kräuſet und aufrollt. Eine flüchtig gebildete Colonne hat ſich halbwege geordnet, ſo daß ſie eine Salve geben kann. Hinter ihr hoch zu Roß, ganz von vorne geſehen, hält der König und feuert den ſich um ihn herumziehenden Kreis der ſo plötzlich aufgeſcheuchten Soldaten zur Verſtärkung jener Kolonne an. So wird der Vordergrund durch eine Gruppe höchſt charaktervoller lebensgroßer Geſtalten und Köpfe ausgefüllt. Lebhafter, als es durch dieſes Bild geſchieht, kann das unheimlich bange Gefühl, welches erlebte Feuersbrünſte erregen, nicht hervorgerufen, lebendiger kann die todesblinde Begeiſterung für ihren Helden, welche die Krieger jener Zeit vor die feindlichen Schlünde trieb, nicht geſchildert werden. Und gerade wie in der Wirklichkeit das Verweilen in halbdunklen Räumen allmählig heller ſehn läßt, ſo mehren ſich hier beim Betrachten die hervortretenden Geſtalten und Köpfe, ſo daß es ſcheint, als kämen welche, die vorhin noch nicht da waren.

Blicken wir jetzt hinüber zu jener andern Staffelei mit einem Bilde in der Ausdehnung wie die beiden ſchon bekannten: „Friedrich mit den Freunden an der Tafel zu Sansſouci" und „Flötenconcert am Hofe." — Nach dem Kriege war der König befliſſen, die zum Theil zerſtörten Ortſchaften durch ſeine Mittel wieder aufbauen und herſtellen zu laſſen. Er pflegte dann ſelber an Ort und Stelle zu reiſen, um nachzuſehen und ſeine Befehle zu geben. Dieſe Scene hat Menzel wieder mit der ganzen Wahrheit und dem ganzen Zauber ſeines Pinſels dargeſtellt. Dort hält der ſchwerfällige Bau der mit rothem Sammt ausgeſchlagenen Caroſſe, aus welcher der Herrſcher eben ausgeſtiegen iſt. Der Gutsherr hat ihn in Empfang genommen, das Landvolk drängt herzu, unter ihnen der Pfarrer und der Schulmeiſter. Eine jede Figur macht ihre Reverenz in der nur ihr eignen Weiſe, die alten Weiber ſind nicht die letzten. Seitwärts ſteht Brenkenhoff und orientirt ſich noch in den betreffenden Papieren, ordnet ſie, um dann Vortrag halten zu können. Am Kutſchenſchlage ſtehen in ſtiller Geduld harrend die beiden Sprößlinge des Gutsherrn, der Junge ſimpel und geſund, die Tochter blühend und derb, aber weißaufgedonnert und mit ſtehen gebliebenem Compliment ein Schälchen Erdbeeren zur Erquickung des Herrn zart bereit haltend. Dieſer erquickt ſich inzwiſchen an einer Priſe, welche die Linke eben genommen hat und ausſchwenkt, während die Rechte Stock und Golddoſe hält. Ueber dieſe Gruppen von Menſchen hinüber ſchauen die neuerſtehenden Häuſergruppen, der Rokokoputz des Herrnhauſes und die ſchlichteren der Bewohner umher. Von den Gerüſten ſchauen die Maurer inne haltend auf die Begebenheit herunter und haben, ſelbſt da oben, ihr Käpplein abgezogen, während man von den andern Häuſern von fern gelaufen kommt, um ſich dann blöde näher heranzudrängen. Dieſes Gemälde wird in die Sammlung des Herrn Ravené in Berlin kommen.

Es iſt bekannt, eine wie ſeltene Herrſchaft Menzel über die Farbe ausübt, und mit welcher Naturwahrheit er ſie vorträgt. Er iſt auch hierin ſein eigner Lehrer geweſen, und hatte ſchon die genialſten Sachen gezeichnet, als ein mehrmaliger Anlauf ihn erſt zu ſeinem Erfolge in der Oelmalerei verhalf. Aber auch hier zeigt er ſich als das Genie auf dem Piedeſtal des Fleißes. Seine ſchöpferiſche Kraft weiß das Bild, das werden ſoll, mit immer gegenwärtiger Wachſamkeit feſtzuhalten und während das innere Auge ſich keinen Moment davon wendet, wacht das äußere mit Sorgfalt über den Proceß der techniſchen Verwirklichung. Es iſt ihm nicht genug, eine etwa falſch aufgeſetzte Farbe zu ändern; er muß erſt wiſſen, wie ſeine Hand dazu kommen konnte, einen Augenblick dieſen Irrthum zu begehen. Er belauſcht ſich ſelber, wie er die Natur belauſcht; denn er weiß, daß ein wahres Freundſchaftsbündniß auf gegenſeitiger Achtung beruht, die ohne Strenge gegen ſich ſelbſt nicht möglich iſt. —

Sein erſtes Oelbild, mit dem er 1837 auftrat, war eine Rechtsconſultation. Doch erzählen wir zuvor, was er bis dahin ſchon als Zeichner, Radirer und Lithograph geleiſtet hatte.

Er kam (1815 in Breslau geboren) in ſeinem 15ten Jahre nach Berlin. Erſt damals hatte ſein Vater, der ihn zum Gelehrten beſtimmt und Zeichnenübungen nicht anders, als nach ſorgfältig vollendeten Schularbeiten erlaubt hatte, nachgegeben, daß er die künſtleriſche Laufbahn betrete. Das ſollte nun dafür aber auch gründlich und in aller Form geſchehen, und es wurde deshalb eigends von Breslau nach Berlin übergeſiedelt. An die Akademie wurde natürlich dabei gedacht, auf den erweiterten Geſichtskreis, den das Leben einer großen Stadt bot, wurde der junge Künſtler gelenkt, das Studium auf der Schulbank wurde vom Vater geſucht, das des Lebens vom Sohne gefunden.

Denn nicht für Alle iſt die Schulbank. Manche leiſten etwas, weil ſie fleißig darauf ſaßen, Andere, obgleich ſie nicht darauf ſaßen, wieder Manche, weil ſie nicht darauf ſaßen, und Andere, obgleich ſie darauf ſaßen. Es kommt eben ſehr darauf an, wieviel Genie Einer mitbringt und wie viel Talent, und dann kommt es wieder auf den Grad und die Miſchung an. Talent und Fleiß ſind oft nur Freunde, die ſich auf gegenſeitigen Vortheil verſtehn. Genie und Fleiß gehören zu einander wie Mann und Frau; haben ſie ſich gefunden, ſo zeugen ſie. Aber der Fleiß iſt eben nicht auf der Schulbank allein zu Hauſe. Manche lernen dort, wie ſie es zu machen haben, Andere, wie ſie es eben nicht zu machen haben, wieder Andere lernen dort etwas Anderes, als was gelehrt wird. Es giebt Talente, welche nachahmen, ohne darum der Originalität zu entbehren; es giebt Genies, die bis zu einem gewiſſen Grade nachahmen, von da ab aber nachgeahmt ſein wollen; denn das Genie hat eine geſetzbildende Kraft, welche es ſich nicht nehmen läßt. Kurz, das iſt eine ſehr bunte und ſchwierige Sache, und kein Wunder, daß, ſo viel auch über die Akademieen geſprochen und geſchrieben worden, ihre Angelegenheit doch noch immer viel Kopfbrechen koſtet. Soviel ſteht feſt, daß ſie eine gebotene Nothwendigkeit ſind, wie das Genie freie Nothwendigkeit iſt.

Menzel alſo betrieb ſein Studium auf eigne Hand, und überraſchte plötzlich (1833) durch eine Reihenfolge zuſammengehöriger Compoſitionen, die er radirt und „Künſtlers Erdenwallen" betitelt hatte. Es wird darin geſchildert, wie ein mit bildneriſchem Trieb begabter Schuſterjunge durch die Dachluke in die weite Welt geht, um ſpäter als Künſtler eine elende Dachſtuben-Exiſtenz zu führen, dem dann nach frühem Tode natürlich glänzender Nachruhm folgt*). Die tüchtige Compoſition und das unverkennbare praktiſche Geſchick erwarben dem jungen Künſtler Anerkennung bei den Kunſtgenoſſen, und dies gab ihm Muth, ſeinen originellen Bildungsweg mit noch größerer Entſchiedenheit zu verfolgen. Eine heitere Darſtellung der „fünf Sinne" auf einem Blatte, das „Vaterunſer" in bildlicher

*) Das Heft erſchien bei Sachſe u. Comp. in Berlin.

Darstellung, ebenfalls auf einem Blatte, sind zwei andere seiner früheren Arbeiten. Dann aber (1836) erschien von ihm ein Cyclus von „12 Blättern aus der Brandenburgischen Geschichte“ *), auf Stein gezeichnet. Diese verriethen eine außerordentliche Begabung und sind in der That eine ganz bewunderungswürdige Leistung. Jedes Blatt ist ein historisches Gemälde, mit der Fülle schöpferischer Kraft concipirt und zum Ausdruck gekommen. Die Blätter beginnen mit dem Vicelinus, der den Wenden das Christenthum predigt, und enden mit dem Victoria der Schlacht bei Leipzig, und dort, so wie hier und durch alle dargestellten Begebenheiten hindurch, springt uns eine Charakteristik der jedesmaligen Zeit entgegen, die bis in's Kleinste und Zufälligste des Costüms hinein ihren Gegenstand erfaßt hat und wahrhaft Erstaunen erregt. Und diese überzeugende und originelle Gewalt des historischen Charakters, der aus den Figuren und Gegenständen spricht, ist doch nur die mächtige Sprache für die jedesmal in ihrem Kern und im prägnantesten Moment erfaßte Handlung. Welch ein Reichthum von feinen und schlagenden Motiven, von eingestreuten, zum Ganzen wirkenden Genrebildern, von Individualitäten und Physiognomien! — Auch als Lithographie betrachtet, verdient das Werk große Anerkennung. Und das Alles machte ein 21jähriger Jüngling. (Schluß folgt.)

*) Ebenfalls bei Sachse u. Comp. in Berlin, mit einem Textbogen von Dr. Friedländer.

Pfälzische Studien.

Von F. Kugler.

November 1853.

Der Sommer dieses Jahres brachte mir in der Rheinpfalz ein Paar sonnige Wochen. Ich suchte in den grünen Bergen der Hardt Erholung und Erfrischung, — Studienzwecke hatte die Reise nicht. Doch führten die Tage des dortigen Aufenthalts Eins und das Andre von künstlerischen Denkmälern dem Auge vorüber, davon man eine Erinnerung zu bewahren, darüber man sich Rechenschaft zu geben hatte; kleine Erfahrungen, die schließlich doch dem Kapitel der kunsthistorischen „Studien“ einzureihen waren. Nun mahnt mich die Schrift von F. v. Quast über „die romanischen Dome des Mittelrheins zu Mainz, Speier, Worms“, mahnt mich der Aufsatz Schnaase's über diese Schrift, den das deutsche Kunstblatt so eben (Nr. 45. d. v. J.) gebracht hat, auch meine Notizen den Freunden unsrer Wissenschaft hinzugeben. Ich habe dem Bekannten doch eine oder die andre, vielleicht nicht ganz überflüssige Bemerkung und Schlußfolgerung hinzuzufügen, habe auch auf einiges Wenige, was minder beachtet geblieben, aufmerksam zu machen. Zugleich ist es, was jene drei Dome betrifft, für mich eine Art von Pflicht, in diese Verhandlungen mit einzutreten und auch mein kurzes Votum abzugeben, da mein Handbuch der Kunstgeschichte hierüber bestimmte Ansichten und Vermuthungen gebracht hatte, diese von beiden Freunden mit aufgeführt und nach Umständen bestritten sind, und der geneigte Leser vielleicht frägt, welche Stellung ich jetzt zu der Auffassungsweise, die ich früher vertreten, einzunehmen gedenke.

Mein Aufenthaltsort in jenen Wochen war Dürkheim, am Ausgange des Isenachthales. Eine kleine halbe Stunde thalauf ragen auf mäßig hohem Bergrücken die Trümmer von Kloster Limburg empor, der Gegend zur stattlichsten Zierde, den näheren Spaziergängen ein stets willkommenes Ziel. Vor Jahren, als Student, hatte ich es droben wild und verwachsen gefunden; es rastete sich damals schön in dem buschigen Grün, wo nichts als der Ruf eines Falken die Stille störte und die Wolken einsam über die ausgewitterten Zinnen hinzogen. Jetzt hat eine Wirthschaft sich in die alten Mauern hineingebaut und das Ganze zu einem lustigen Garten eingerichtet, Romantikern vielleicht zum Leide, der Majestät der alten Reste doch nicht zum Schaden. Sie dulden gelassen das lustige Treiben an ihrem Fuße und blicken hinaus in das Thal und das rheinische Land bis zum Odenwalde drüben, wie sie es Jahrhunderte hindurch gethan. Die rheinfränkischen Herzoge hatten hier im frühsten Mittelalter eine mächtige Pfalz, und die Umschau von droben bezeugt es noch heut, daß der Punkt zu einem Herrschersitz geschaffen war. Die Frömmigkeit Kaiser Konrads II. machte aus der Pfalz ein Kloster. Der Grundstein dazu soll im Jahre 1030 gelegt sein; die Weihung der vollendeten Kirche erfolgte im Jahre 1042. Die erhaltenen Reste (mit Ausnahme einiger spätgothischen Theile) gehören bestimmt diesem frühen Bau an. Es war eine Säulenbasilika von kolossalen Verhältnissen. Vom Mittelschiff ist nichts als einige Säulenfragmente erhalten. Der Chor, ein einfaches Quadrat, ohne Absis, erhob sich über einer Krypta, deren Gewölbe fehlen, von deren architektonischen Details aber noch allerlei Reste vorhanden sind. Die Flügel des Querschiffes enthalten Seitenabsiden, hoch und verhältnißmäßig schmal, die nach außen wie halbrunde Erkerthürme vortreten, aber von den Obersenstern des Querschiffes noch überragt werden. Westwärts war eine eigenthümliche Vorhalle, und den Ecken des Westbaues waren kleine Rundthürme vorgelegt, von deren einem der Sockel noch da ist. Einen erhabenen Eindruck macht der Durchblick durch das Innere des Querschiffes, dessen Mauern bis zur Höhe der krönenden Gesimse stehen; Wandpilaster springen vor, mit Halbkreisbögen die Fenster, die Absiden der Ostwände und schmalere Blendnischen zu deren Seiten überwölbend; die Gesimse sind ganz einfach, nur Platte und schräge Schmiege. Es ist hier eine Kühnheit der Verhältnisse, eine Festigkeit, ein strenger gediegener Ernst, — Eigenschaften, die die volle und zugleich bestimmt bewußte Energie einer jugendlichen Kunst nicht verkennen lassen. Je öfter ich in der Ruine weilte, je stärker und entschiedener wirkte ihre Erscheinung auf mich in diesem Sinne. Von den Säulenresten des Schiffes ist besonders die Basis bemerkenswerth, welche die attische Gliederung in eigenthümlich edler, stark ausladender und fein belebter Profilirung zeigt; die Kapitäle haben die abgerundete Würfelform, hier noch in ziemlich schwerer Behandlung, die glatten Seitenflächen noch in wenig charakteristischer Durchbildung. In der Krypta haben die Säulenbasen ein höheres, straffes Verhältniß; namentlich die Kehle ist hoch und wenig ausladend, die Weise der Profilirung indeß auch hier nicht ohne Leben. Die Kapitäle sind klarer als im Schiff, mit schärfer hervorgehobenen Seitenflächen, gearbeitet. Die Eckpfeiler der Krypta haben ein leicht geschwungenes Karnies mit einer Platte darüber zum Deckgliede *). Die Außenmauern des Querschiffes sind mit einfach profilirten rundbogigen Friesen versehen, von denen zwischen den Fenstern Lisenen bis zur halben Höhe des Baues niederlaufen. Auch die Absiden des Querschiffes haben schlichte Lisenen, mit jener alterthümlichen Basis, welche einfach aus Platte und hoher Schmiege besteht. Ansätze ganz ähnlicher Lisenen, vier an der Zahl, finden sich an dem Sockel des einen runden Eckthurmes. — Für die erste Hälfte des 11ten Jahrhunderts, für die Epoche der ersten entschiedenen Ausbildung des romanischen Baustyles, sind diese Reste, in ihrer ernsten Größe ebenso wie in dem lebendigen Verständniß des Details, ohne Zweifel von höchst wichtiger Bedeutung.

In der Krypta liegt, außer den Resten ihres eigenen Baues, eine Anzahl von Ornamentstücken, kleineren Kapitälen, Gesimsen und dergleichen, die ein etwas jüngeres romanisches Gepräge tragen. Unter ihnen, eigenthümlich beachtenswerth, ein Pfeiler-Kapitäl mit stark ineinander gerollten ionischen Voluten. Sie rühren zumeist wohl von Altären her.

*) Die Details sind bei Geier und Görz, in den Denkmälern Romanischer Baukunst am Rhein, Limburg, Bl. II., enthalten: doch geben die Abbildungen den Schwung des Profils nicht in genügender Feinheit und Leichtigkeit.

Im Jahre 1504 wurde die Kirche durch Brand zerstört; 1515 begann ihre Herstellung *). Dahin gehört zunächst der in festen Quadern leicht und kühn emporsteigende gothische Thurm auf der Südwestecke, der bis in seine Spitze erhalten ist, und die schöne malerische Wirkung der Ruine so wesentlich erhöht. Es läßt sich indeß aus bestimmten Spuren erkennen, daß er nicht bloß an die Stelle des alten runden Eckthurms getreten ist, sondern daß er diesen selbst noch in sich einschließt. Nach Süden stärker vortretend, scheint der Thurm zugleich als mächtiger Strebepfeiler gegen den, ohne Zweifel wankend gewordenen Bau aufgeführt zu sein. Aus noch jüngerer Zeit wird die Ausfüllung der Chorfenster, mit unschönem, spätestgothischen Stabwerk, herrühren. Eine hohe Mauer, die den Chor vom Schiffe ganz abtrennt, hat eine Inschrifttafel mit dem Datum 1551. —

Zu der Kirche von Limburg steht der Dom von Speyer in nächster Wechselbeziehung. Kaiser Konrad Konrad II. soll noch am Morgen desselben Tages, an welchem er den Grundstein zu jener gelegt, auch diesen gegründet haben. Aber der Speyerer Dom ward in noch mächtigeren Verhältnissen erbaut, und ungleich mannigfachere Schicksale sind über ihn hingegangen. Ein klarer Julitag führte uns zum Besuch des Domes in die Rheinebene hinaus.

Das Innere des Domes hat in jüngster Zeit die reichste künstlerische Ausstattung empfangen. Es ist durchaus mit Wandgemälden, mit Vergoldung, mit vielgestaltiger farbiger Ornamentik bedeckt; ich sah diese Ausführungen schon fast vollendet, die Gerüste der Maler schon ganz nach dem westlichen Ende der Kirche hingerückt. Das baugeschichtliche Studium hat sich für das Innere, bei so glanzvoller Erneuung, zu bescheiden; es weiß hier zunächst kaum noch an etwas Andres anzuknüpfen, als an das Allgemeine des Systems der gewölbten Basilika, welches in diesem Dome freilich in höchst großartiger, rhythmisch klarer Weise durchgeführt ist. Das ganze System, — auf der Grundlage ebenso massenhafter wie streng erhabener Verhältnisse, die füglich nur mit denen von Limburg verglichen werden können, — hat zugleich eine so lautere Entwickelung der romanischen Gewölbeprincipien, daß wir hierin, wie es scheint, auf die Zeit ihrer vollen Blüthe geführt werden. In Betreff des Details darf darauf hingedeutet werden, daß die alten Blätter-Kapitäle der als Gurtträger des Hauptgewölbes dienenden Halbsäulen diejenige reiche Dekoration in streng geschweiften Formen haben, welche ebenfalls der vollkommen entwickelten Epoche des romanischen Styles eigen ist. Dies gilt aber natürlich nur von den Kapitälen der östlichsten Theile des Schiffes, während die der westlichen Theile den umfassenden Restaurationen, welche das vorige Jahrhundert herbeiführte, angehören und eine modern korinthische Form haben.

Die kolossale Krypta zeigt noch ganz die strenge, hoch alterthümliche Beschaffenheit. Das Würfelkapital ihrer Säulen hat eine hohe, charakteristisch ausgeprägte Form; die Basen derselben haben eine entschieden attische Gliederung.

Das Aeußere des Domes ist geblieben, wie ich es in jungen Jahren manches Mal, wenn ich Speyer besuchte, mit fast scheuem Staunen betrachtet hatte. Auf den seltsamen Vorbau aus der Spätzeit des vorigen Jahrhunderts, auf die Wände des gestreckten Langhauses, von denen wiederum (trotz der Nachbildung des alten Systems) nur Weniges als der bestimmte Rest alter Zeit erscheint, folgt der alte Bau des Querhauses, der in seiner Totalität einen überaus mächtigen Eindruck, fast wie ein Festungsbau, hervorbringt, während seine Einzeltheile den romanischen Styl vor Allem in reichster und prachtvollster Entfaltung, mehrfach auch, bei aller eigenthümlichen Strenge der Behandlung, mit jener merkwürdigen Durchbildung klassisch antiker Elemente verbunden zeigen, die am Schlusse der romanischen Epoche nicht ganz selten eintritt. Dahin gehören die Fenster des Querhauses, deren Einfassungen mit Säulen, Rundstäben, Karniesen, Ornamentbändern auf das Mannigfaltigste gegliedert und neben ächt romanischen Formen zugleich mit vollkommen ausgebildetem Akanthusblattwerk geschmückt sind, der Art, daß ihnen an edler dekorativer Pracht wenig andre Fenster-Architekturen aus der Epoche des romanischen Styles an die Seite zu setzen sein möchten. Dahin gehören ebenso die Kranzgesimse, die auf der Südseite das einfachere romanische Gepräge — dies jedoch wiederum in sehr edler Gestaltung — tragen, auf der Nordseite aber, in Gliederung und Ornamentik, eine unmittelbare und, wenn ich mich so ausdrücken darf, eine studienmäßige Nachahmung antiker Formen erkennen lassen. — Auch an der äußern Dekoration der Altarnische, in acht schlanken Halbsäulen und Bögen bestehend, die gegen die kleine offene Arkadengallerie emporsteigen, welche hier, wie an allen übrigen Theilen des Domes, unter dem Kranzgesimse hinläuft, ist ein gewisses antikisirendes Element wahrzunehmen, — hier jedoch in einer wesentlich abweichenden Behandlung. Die letztere hat hier, wie namentlich aus den sculptirten Theilen, z. B. den Blätterkapitälen der Halbsäulen (wo solche angewandt sind), zu ersehen ist, jenes noch immer primitive, naiv traditionelle Gepräge, welches entschieden der früheren Epoche des romanischen Styles angehört. Manches von diesen Details erinnerte mich lebhaft an die Behandlungsweise, die an den entsprechenden Theilen der frühromanischen Schloßkirche von Quedlinburg ersichtlich wird. Die Basen der Halbsäulen haben eine rein attische Gliederung, bei einigen auch — sehr merkwürdig — die der antiken ionischen Basis, beiderseits mit Knaggen (statt der späteren romanischen Eckblätter) an den unteren Pfühlen. — Das mehrfach gegliederte Basament der Chor-Absis hat mit dem der Flügel des Querhauses einige Verwandtschaft, doch mit dem Unterschiede, daß es an der Chor-Absis einfacher gehalten ist und hierin die Wellenform vorherrscht, während an den Basamenten des Querhauses das Karnies die vorherrschende Form bildet. Die Verwandtschaft dieser Basamente deutet darauf hin, daß die Grundanlage des Aeußeren der Absis und die des Querhauses der Zeit nach nicht gar fern auseinanderliegen, während am Oberbau beider Bautheile doch so erhebliche Verschiedenheiten entgegentreten. Es scheint aber, daß hier das Ganze beiderseits keineswegs aus Einem Gusse ist. Ich glaubte, aus äußeren Spuren schließen zu dürfen, daß jene prächtigen Fenster des Querhauses nicht ursprünglich, sondern dem vorhandenen Mauerwerk später eingefügt sind. Kleinere, aber auffallendere Sonderbarkeiten zeigen sich an der Absis, namentlich darin, daß an ihrer Nordseite der die Fenster umrahmende Säulenwulst, nach der Sitte des späteren Uebergangsstyles, mit Ringen umgeben ist. Alles dies scheint Einzel-Restaurationen zu bezeichnen, die übrigens schon an sich, bei den vielfachen Brandschäden, welche den Dom im Laufe der Jahrhunderte betroffen, in keiner Weise befremden können.

Sehr merkwürdig und eigenthümlich sind sodann die beiden Seitenkapellen des Domes. Zunächst die langgestreckte Afrakapelle, deren Gewölbgurte von vortretenden Wandsäulen getragen werden. Auch hier ist viel alterthümlich Antikisirendes, aber in sorgfältiger Durchbildung. Die mittleren Säulen haben — wiederum in seltner Eigenthümlichkeit — römisch composite Kapitäle von strenger und scharfer Behandlung, während die Kapitäle der vordern Säulen (im westlichen Theil der Kapelle) elegant und scharf romanisch ausgearbeitet und gelegentlich mit charakteristischen Barbarismen versehen sind, die der östlichen Säulen zumeist nur erst die noch rohe Anlage der Form haben. Die Basen sind hoch attisch, mit Knaggen am unteren Pfühl. Die Deckgesimse der Kapitäle haben ebenfalls eine an-

*) Die gründlichsten Nachrichten über die Kirche von Limburg s. bei F. X. Remling, Urkundl. Geschichte der ehem. Abteien und Klöster im jetzigen Rheinbayern (Neustadt a. H., 1836), I., S. 114. ff.

tilisirende Gesimsformation, mit vorherrschendem Karnies; ebenso die Pfeiler der Wandarkaden am Aeußeren der Kapelle und die Archivolten der Bögen über diesen. Alles bezeugt hier eine absichtlich elegante Weiterentwickelung jener, noch immer als frühromanisch zu bezeichnenden Grundelemente, welche z. B. am Aeußern der Absis ersichtlich sind (und welche das feinere Gefühl von der Wiederaufnahme antiker Formen in der spätromanischen Zeit sehr deutlich unterscheidet). — Höchst verschieden hiervon ist die Kapelle auf der Südseite des Domes, die als Emmerankapelle oder als Krypta (?) der Taufkapelle bezeichnet wird. Sie ist quadratisch, mit Pilastern an den Wänden und vier Säulen in der Mitte. Hier tritt uns, im Gegensatz gegen jenes antikisirende Element, positiv romanisches Wesen entgegen, doch aber noch in sehr eigenthümlicher Behandlung. Die Kapitäle haben bunten und reichen Blätterschmuck, der im Ganzen mehr einer sculptirten Zeichnung als einer eigentlich ausgebildeten Sculptur ähnlich ist und in dessen Formen ein gewisses, speziell byzantinisches Element hineinklingt. Ihr Deckgesims besteht aus einer sculptirten Schmiege. Das Deckgesims der Pilaster wird, von antikisirender Form ebenfalls durchaus absehend, aus einem dicken Rundstab mit Plättchen und Abacus gebildet.

Alle diese Beobachtungen führen aber auf die Epoche der Gründung des Domes noch nicht zurück; oder es ist lediglich doch nur die Krypta, welche das künstlerische Gepräge jener Zeit trägt. Alles Uebrige erscheint, wie es gegenwärtig da ist, als ein Späteres. Jene merkwürdigen Entdeckungen indeß, deren Mittheilung wir v. Quast verdanken, geben unsrer Auffassung eine ganz neue Grundlage, und verstatten uns, folgenreiche Schlüsse an sie anzuknüpfen. Hiernach, um dies mit zwei Worten zu wiederholen, hat sich ergeben, daß das Aeußere der Chor-Absis die Ummantelung eines älteren Baues ist, und daß — was das ungleich Wichtigere — die Wände der Seitenschiffe die ursprünglichen, daß die für den Gewölbebau erforderlichen Pfeilervorsprünge und Halbsäulen ihnen erst nachträglich eingefügt waren, und daß das ganze Gebäude höchst wahrscheinlich schon ursprünglich die jetzige Ausdehnung hatte. Ob Aehnliches auch bei den Arkaden des Inneren stattgefunden, d. h. ob den die Wände des Mittelschiffes tragenden Pfeilern die Vorsprünge und Halbsäulen ebenfalls später eingebunden wurden, ließ sich nicht mit Bestimmtheit ermitteln, doch war mindestens einiger äußerer Anschein auch davon vorhanden. Ich halte dies Letztere, — d. h. das Ergebniß, daß der Dom ursprünglich eine einfache kolossale Pfeilerbasilika mit flachen Decken war, und daß diese seine ursprüngliche Anlage mit ihrem ursprünglichen Systeme als Kern des gegenwärtig erscheinenden Gewölbebaues (abgesehen natürlich von den im vorigen Jahrhundert neu hergestellten Theilen) noch vorhanden ist; in Erwägung aller Umstände für so wahrscheinlich, daß es für mich wenigstens denjenigen Grad von Gewißheit erreicht, der überhaupt da zu erreichen ist, wo nicht die einfache nackte Thatsache vorliegt. v. Quast hat bereits auf die kolossalen Dimensionen aufmerksam gemacht, die schon der alte Dom, nach der Ausdehnung der Mauern der Seitenschiffe, gehabt haben mußte; es ist hinzuzufügen, daß hiebei, für eine Säulenbasilika, Säulen von einer Größe nöthig gewesen wären, die für die Frühzeit der deutschen Baukunst und für das rheinische, mit der Festigkeit antiken Materiales doch in keiner Weise zu vergleichende Baumaterial ohne Beispiel ist; während starke, massive Pfeiler, tragfähig für die Wucht der mächtigen Oberwände dieses Mittelschiffes, hier eben als das vollkommen Natürliche erscheinen. Dann ist in der Pfeilerstellung, wie sie in dem Dome dasteht, eine gewisse schwere Starrheit, etwas ängstlich Gepreßtes, was mit der geistvollen Ueberlegung, in welcher die zu dem Gewölbesystem gehörige Anordnung nach oben hin durchgeführt ist, nicht ganz in Einklang steht, auch wesentlich dadurch erhöht wird, daß (wie v. Quast ebenfalls schon bemerkt) die Hauptpfeiler und die Zwischenpfeiler gleiche Breite haben *), — eine Einrichtung, die wiederum mit jenem Gewölbesystem nicht völlig stimmt, der einfachen Pfeilerbasilika jedoch naturgemäß angehört. Es kommt hinzu, daß die Deckgesimse der Pfeiler und das über der unteren Arkade durchlaufende Horizontalgesims (welches letztere gegenwärtig den Wandmalereien hat weichen müssen) jene primitiv romanische Form, aus Platte und schräger Schmiege, haben, die z. B. in Limburg die überall durchgehende ist. Ebenso mag auch der Umstand hinzugefügt werden, daß die Mächtigkeit dieser ganzen Struktur vollkommen geeignet war, verderblichen Einflüssen den nachhaltigsten Widerstand zu leisten.

Ich bin also der Ansicht, daß die ursprüngliche Anlage des Domes, wie derselbe im 11ten Jahrhundert, nach seiner Gründung im Jahre 1030, ausgeführt wurde, in ihrer machtvollen Einfachheit noch gegenwärtig ganz wohl zu reconstruiren ist. Eigenthümlich edel und fast majestätisch erscheint es hiebei, daß über den Deckgesimsen der Pfeiler, und in der Breite der letzteren, das höhere Horizontalgesims durchschneidend, Mauervorsprünge pilasterartig emporstiegen, zwischen denen sich halbrund überwölbte, die Obersenster in sich aufnehmende Blendnischen bildeten. Diese Anordnung gewährte der Mauermasse, — der straffen Kühnheit der Limburger Architektur ähnlich, — eine ruhig klare Gliederung, und war dabei vortrefflich geeignet, dem erforderlichen Schmucke der Wandmalereien (wie dies in geringerem Maße auch bei der gegenwärtigen Ausführung derselben der Fall ist) eine rhythmisch geordnete Folge zu geben. Zu diesem ursprünglichen Bau gehört dann, wie schon angedeutet, die Krypta des Domes und ohne Zweifel das Innere des Chores, über dessen innere Einrichtung mir indeß kein Urtheil zusteht. — Das Aeußere des Chores setze ich, auf Grund der Charakteristik, die ich von demselben gegeben, und in Uebereinstimmung mit Schnaase, in die Epoche der Sicherungsbauten, welche dort, zum Schutz gegen den Rheinandrang, etwa seit 1068, nöthig geworden waren. Ohne Zweifel in Verbindung hiemit, und als nächste Folge des Beginnes dieser Unternehmungen wird sodann das mächtige Außenmauerwerk des Querhauses aufgeführt sein. Hieran reiht sich die Afrakapelle, die meiner Auffassung nach in die Zeit um das Jahr 1100 fallen wird **). Die sogenannte Krypta der Taufkapelle scheint wieder um Jahrzehnte jünger zu sein. Die große geniale Umwandlung des Domes zur Gewölbearchitektur kann ich, in reiflicher Erwägung aller bezüglichen Verhältnisse, nur in die Epoche nach dem Brande des Jahres 1159 setzen, meiner früheren Annahme (die in dieser Umwandlung freilich noch einen wirklichen Neubau voraussetzen mußte) doch einigermaßen treu bleibend ***), im Einklange mit v. Quast und leider im fortgesetzten Widerspruch gegen Schnaase. Ich nehme übrigens an, daß diese Umwandlung in mannigfacher Weise durchgreifend war, und vielleicht eine längere Zeitdauer in Anspruch nahm, und daß in ihrem Gefolge namentlich auch die Prachtfen-

*) In den Blättern bei Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, Liefer. 148, welche den Dom von Speyer behandeln, sind die Pfeiler irrthümlich als in der Breite sehr unterschieden dargestellt.

**) v. Quast giebt der Afrakapelle ein sehr junges Alter, u. A. auch darauf gestützt, daß sich an der Ostwand derselben das frühere Vorhandensein einer älteren Altarnische gezeigt und hiedurch ergeben habe, daß die gegenwärtige Kapelle nicht die ursprüngliche sei. Ich habe aus seinen Angaben, so detaillirt dieselben sind, indeß doch mit Sicherheit nur entnehmen können, daß die Afrakapelle jünger ist, als der untere Theil der Westwand des nördlichen Querschiffflügels, an den sie sich anlehnt; was übrigens auch schon der äußere Anblick der beiden Bautheile lehrt.

***) Die Angabe des J. 1165, die durch einen Zufall (durch ein hierauf bezügliches Excerpt aus Wenters Gesch. d. Domes v. Mainz, S. 29. Anm., welches unter meine übrigen Excerpte über den Speyerer Dom gerathen war) eine Stelle in der ersten Ausgabe meines Handbuches der Kunstgeschichte gefunden hatte, war schon in der zweiten Auflage (1848) berichtigt worden. Dies hätte durch einen Einblick in letztere bemerkt werden können.

ster des Querhauses ausgeführt wurden. Ebenso mögen hiezu schließlich die spätromanischen Elemente im Innern des Querhauses, auf die v. Quast (S. 39.) aufmerksam macht und die er freilich bis an das Ende des 13ten Jahrhunderts hinabzusetzen geneigt ist, gehören. —

(Fortsetzung folgt.)

Zeitung.

N. O. **Wien.** (Schluß.) In der Sculptur ist die meiste Regsamkeit in den Ateliers H. Gaßer's und Fernkorn's. Fernkorn arbeitet an dem Modelle zum Karls-Monumente mit dem Fleiße und der Sorgfalt, welche dem Künstler eigen ist. H. Gaßer ist mit dem Wieland-Monumente für Weimar beschäftigt. Seine Skizze zum Welder-Monumente für Gratz ist soeben im jüngeren Kunstvereine ausgestellt. In dem Atelier dieses Künstlers herrscht immer reges Leben. Gaßer hat eine Reihe von Künstlerporträts modellirt; jetzt ist er mit der Büste des genialen Schauspielers Dawison beschäftigt. Außerdem wird sehr wenig im Fache der Bildhauerei gearbeitet. — Gipsabgüsse, mit und ohne Firniß, mit und ohne Bronzirung, Statuetten aus Papiermaché genügen für die Bedürfnisse der Salons der Reichen. Sie können daraus sehen, daß das Interesse für Kunst nur in sehr wenigen Kreisen lebendig ist. — Im Fache der Statuette und Büste arbeitet mit Geschick Högler; in ornamentalen Richtungen Wandral und vorzüglich Schönthaler. Dort wird nach der Zeichnung des sehr begabten jüngeren Architekten Ferstel der Altar geschnitzt, welcher in der Barbara-Kapelle der Stephanskirche von einigen Frauen Wiens aus Anlaß des Attentates auf das Leben des Kaisers gesetzt wird. Den figuralischen Theil hat ein tiroler Bildhauer Joseph Gaßer übernommen. Der früher genannte Gaßer ist von Geburt aus ein Kärnthner. — Die älteren Bildhauer-Professoren und Nicht-Professoren sind künstlerisch sehr wenig thätig. Es fehlt an Aufträgen, an Anregung, wohin man sieht. — Der ältere Kunstverein hat eine Art Thätigkeit für die Figuren entwickelt, welche die neuere steinerne Brücke über die Wien schmücken sollen. Gegenwärtig sind nur zwei Figuren, die Salm's, modellirt von Purkerthofer, und die Stahrenberg's, modellirt von Feßler, vollendet, wenigstens im Thonmodelle. Es sollen acht Figuren und Standbilder der berühmtesten österreichischen Heerführer auf der Brücke aufgestellt werden. Doch niemand weiß noch, wer die Kosten des Gußes tragen soll. Das Interesse dafür ist nur in sehr kleinen Kreisen vorhanden. Am tüchtigsten wird im Fache der Medaillen gearbeitet, doch die Münze versteht nicht, von den Talenten unserer Medailleure einen würdigen Gebrauch zu machen.

In der Malerei ist ein neuer Impuls gegeben, durch die Ausschmückung der nach dem Plane Georg Müller's erbauten Kirche in Alt-Lerchenfeld (wie Breitenfeld, eine Vorstadt Wiens). Für die Fresko-Gemälde wurden auf Antrag des Grafen Thun 90,000 Fl. C. M. bewilligt. Die Leitung der Ausführung wird vom Architekten van der Nüll, einem im Fache der Dekoration, wie in der Architektur gründlich bewanderten, aber leider wenig benutzten Künstler geleitet. Bei den Fresko-Gemälden werden mehrere Künstler, und darunter auch jüngere, beschäftigt. Es werden die Namen Führich, Kupelwieser, Blaas, Meyer, Engert, Binder und Schulz betheiligt werden. Binder erhält die Vorhalle, Schulz den Mittelchor, Blaas und Meyer das Hauptschiff, Engert ein Seitenschiff, Kupelwieser das Querschiff und die Kuppel, und Führich das Presbyterium. Die zwei zuletzt genannten Künstler, die mit Rösner den Kern des Künstlervereins im Severinusverein bilden, sind auch außerdem noch beschäftigt, ersterer meist mit Altarbildern, letzterer mit Zeichnungen. Eine seiner jüngsten, höchst geistvollen Zeichnungen ist im Besitze des österreichischen Gesandten in Berlin, Graf Friedr. Thun. Blaas ist meist mit Porträts beschäftigt. Unter diesen ist das lebensgroße Porträt des Primas von Ungarn das bedeutendste. B. führt einen sehr gewandten Pinsel. Engert ist ein jüngerer Künstler, der erst vor wenigen Wochen aus Rom zurückgekehrt ist. Er brachte eine vortreffliche Tusch-Zeichnung von Rafaels Sybillen der Kirche Sta. Maria della Pace (im Auftrage der hiesigen Akademie) und ein größeres Oelgemälde mit, das noch nicht ausgestellt ist. Ich werde Ihnen demnächst darüber berichten. — Mit Ausnahme dieses Künstlerkreises, und des Ateliers des Direktor Ruben, wo an den Kartons für die Fresken am Belvedere in Prag rüstig gearbeitet worden ist, ist wenig Erfreuliches zu berichten. Historienmaler finden weder Gelegenheit noch Unterstützung. Rahl arbeitet an einer Scene aus dem alten Testamente, Neugebauer an einer heil. Familie. Sie sind, wie auch die Oesterreicher Steinle und Schwind, eigentlich ohne Aufträge aus der Heimath. Die Kunst verflacht, die Gesichtspunkte werden immer ärmlicher; der jüngere Kunstverein arbeitet endlich daran, die Kunst zu einer Sache des Vergnügens herabzudrücken. Daß die Kunst eine Aufgabe der Kultur zu erfüllen hat, darauf denken nur wenige; wenn nur das liebe Publikum Aktien nimmt und sich amüsirt, für das andere soll sorgen, wer da will; der Verein befriedigt nur die Aktionäre; Ein Verein nämlich — der andere thut nicht einmal dies. Unter den Genremalern ist sehr wenig Leben. Waldmüller hat sich von den Vereinen zurückgezogen und altert. Ranftl ist flüchtig, wie immer; Friedländer und Löffler noch in der Entwicklung begriffen; Koller, zuletzt gebildet in der Düsseldorfer Schule, hat sicher noch das Erfreulichste geleistet. Danhauser's Platz ist noch immer unausgefüllt. Pettenkofer ist ein sehr gewandter Künstler mit feinem Sinn für Farbe und Charakteristik, tritt aber selten an die Oeffentlichkeit. L'Allemand findet in den ungarischen und italienischen Kriegen noch immer reichen Stoff für Gemälde.

Unter den Landschaftern sind die besten jüngeren Kräfte Nawopaczky und Sellény, gegenwärtig auf Staatskosten in Rom. Nebst diesen ist noch Böscher mit Erfolg thätig. Unter den Künstlern, die man nicht mehr in die Reihe der jüngeren rechnen kann, ist Höger durch Gewissenhaftigkeit der Ausführung und das Künstlerische der Anlage der hervorragendste. Gurlitt steht weit unter ihm. Von den älteren Künstlern sind Ender und Steinfeld, der verdiente Veteran, unter den Landschaftsmalern am bedeutendsten.

Als Thiermaler steht Gauermann seit fast drei Jahrzehnden ohne Nebenbuhler. So oft dieser Künstler von seinem Sommeraufenthalte zurückkehrt, hält die Kunst eine reiche Ernte. Ein neues Gemälde dieses im Auslande noch wenig bekannten Künstlers dürfte in diesem Momente schon in den Händen des Kunstfreundes Consul Wagener in Berlin sein.

Im Fache des Porträtes gilt das multa sed non multum! — Amerling ist der Chorführer unserer Porträtmaler, und sehr beschäftigt. Außerdem sind noch Blaas, Schrotzberg, Neugebauer, Ender, Decker, Aigner u. a. m. mit größerem oder geringerem Erfolge thätig. — Im Aquarelle und der Lithographie nimmt Kriehuber im Porträtfache eine hervorragende Stellung ein.

Unter den Stilllebenmalern sind mit Erfolg Borsos und A. Schäffer (beide Ungarn von Geburt), im Blumenfache Neugebauer, Lauer, Lach, Petter und Schuster wirksam. In diesen Fächern wird recht Entsprechendes geleistet.

Im Fache der zeichnenden Künste im engeren Sinne des Wortes sind R. Alt, für architektonische Zeichnungen; Schön, Libay, Sandmann u. A. für Landschaft, Grese für Radirung, L. Schmidt und Stöber für den Kupferstich thätig. Stöber sticht das Urtheil Salomons nach Führich, und ist unter den älteren Kupferstechern der bedeutendste, wie Schmidt unter den jüngeren. Doch sind Kupferstich, Lithographie und die verwandten Künste weit hinter dem zurück, was in Berlin, München und Düsseldorf geleistet wird. Es fehlt auch hier an Anregung und Beschäftigung. Die Kunstvereine, besonders der neuere, thun wenig für Hebung dieses Faches, — Korporationen und Private gar nichts. — Sie haben hiermit in wenigen Zeilen einen kurzen Bericht über das, was hier gethan wird; ich werde ihn in nachfolgenden Berichten ergänzen und vervollständigen. Bedenken Sie, daß hier in Wien seit Jahrzehnden kein größeres historisches Gemälde ausgeführt oder bestellt wurde, bedenken Sie, daß seit Menschengedenken nicht Eine Marmorstatue von einem österreichischen Künstler ausgeführt wurde, bedenken Sie das geringe Vertrauen, das man in heimische Künste setzt, so werden Sie begreifen, warum es nicht anders geht, als es geht, warum ein Steinle und Schwind dem Vaterlande den Rücken kehrten. Die Kunst verlangt Unterstützung, der Künstler Vertrauen! — Dazu kömmt noch die Spaltung der Künstler nach religiösen oder Kunstrichtungen, ihre Isolirung im gesellschaftlichen Leben; die insbesondere vom neuen Kunstvereine gepflegte Sucht nach französischen und belgischen Bildern, oder vielmehr Bildchen mit keketter Vortragsweise und geringer Erfindungskraft, die auf Kunsthändlerwege hereingeschleppt, den Kunstmarkt einheimischer Künstler beschränken, Kunstliebhaber wie jüngere Künstler irreführen, den echt deutschen Sinn der meisten unserer Künstler von der nationalen und der rein künstlerischen Aufgabe seines Wirkens abziehen, und ihn zur Speculation in der Kunst und mit den Mitteln der Kunst verleiten. Daß die Kunst ein Vaterland habe, das wird verlacht, daß sie eine ethische Mission zu erfüllen habe, ignorirt, daß sie für Kultur gegen Barbarei, für den Geist gegen den Materialismus, für das Edlere im Menschen kämpfen soll, davon will man nichts hören. Das Kunstwerk soll eine Waare sein, die bessere Natur sträubt sich gegen solche Theorie, aber vergebens. Größtentheils daher das Mißbehagen — hinc illae lacrymae!

Rom. In einer früheren Mittheilung haben wir bereits über die Restaurations-Bauten der Paulskirche, der Kirche Santa Maria sopra Minerva, und des Pantheon berichtet. An Werth und Interesse schließen sich der Freilegung des letzteren, die rüstigen Fortschritt nimmt, die Arbeiten in der Kirche Santa Lorenzo fuori le mura an.

Die Kirche St. Lorenzo, eine der alten acht Patriarchalkirchen Roms, besteht aus zwei Bauten verschiedener Zeit. An dem älteren Theil der Basilika des Constantin und Pelagius, wurde die spätere Erweiterung in der Weise vorgenommen, daß man die Schiffe über den Chor hinaus verlängerte. Man rückte den Chor aber nicht an den Abschluß dieser Verlängerung, sondern errichtete dort den Eingang und wies dem Chore auf der entgegengesetzten Seite seine Stelle an, wo

der bisherige Eingang in die alte Basilica bestand. Daraus erwuchs die Abweichung, daß der jetzige Chor, anstatt durch eine Absis, sich gerade abschließt und die Mosaiken des Triumphbogens nicht wie vordem von den Schiffen aus, sondern nur am Ende des jetzigen Chors gesehen werden. Die ältere Kirche hatte eine weit größere Tiefe, als die spätere, und um diese Verschiedenheit wegzuräumen, hat man die Zuschüttung der älteren Kirche bis zur Höhe des Fußbodens der neueren, wahrscheinlich in alter Zeit, vorgenommen. So standen denn Jahrhunderte lang die schönen antiken Säulen zur Hälfte verschüttet.

Vor längerer Zeit hatte man bereits das linke Seitenschiff bis auf den ehemaligen Fußboden ausgegraben, und jetzt führt man diese Aufgrabung um das Mittelschiff herum, nach dem rechten Seitenschiff weiter. Da bei der Chor-Verlegung zum ehemaligen Eingang dessen beide vorspringende Säulen stehen blieben, so daß ein vollständiger Säulengang den Chor von drei Seiten umgiebt, können diese Aufgrabungen stattfinden, ohne den Gebrauch der Kirche im Chor und Mittelschiff zu behindern. Die Arbeiten haben bereits einen erfreulichen Fortschritt genommen, sie zeigen sowohl die ursprüngliche Höhe der Kirche und die herrlichen Säulen in der ganzen Länge ihrer Schäfte, als sie auch schon zur Auffindung alter Wandgemälde neuerdings geführt haben. Auch im jetzigen Portions der Kirche finden sich unter der Tünche und den späteren Bemalungen dieses Raumes ältere Malereien, die von ihrer Kalkdecke befreit zu werden verdienten. In Catacomben von St. Lorenzo soll auch einiges gefunden worden sein. Der Pater Marchi, der den Arbeiten in den Katacomben vorsteht, scheint zwar noch immer sein Werk über dieselben nicht fortsetzen zu wollen, woran zum Theil Ueberdruß an der französischen Publication des Herrn Perrin die Schuld tragen mag. Von dem Werke des Pater Marchi erschienen bekanntlich 14 Lieferungen mit 48 Kupfertafeln, welche die Architectur behandeln. — Die Thätigkeit in den Catacomben selbst nimmt indeß unter seiner Leitung noch rüstigen Fortgang. In denen von St. Sebastiano glaubt man sich in der Nähe bedeutender Entdeckungen, die vorläufig mit der Auffindung des Grabes des Heiligen Cornelius begonnen haben.

Von sonstigen Nachgrabungen waren diejenigen zu Seiten der via appia noch jüngst im Gange, sie mögen indeß wohl nicht die reichste Ausbeute liefern, da, topographische Aufklärungen und architectonische Grund-Verhältnisse abgerechnet, — die der stets wiederkehrenden Bestimmung der dort befindlichen Gräber-Bauten halber, auch wohl so ausgiebig nicht sein können, — die Nähe der Heerstraße diese Monumente wohl zuerst gründlicher Zerstörung und Raubsucht überlieferte.

Im Uebrigen verlautet nichts von bedeutenderen Auffindungen. Das Letzte bleibt somit die jetzt im Braccio nuovo des vaticanischen Museums aufgestellte Marmorfigur des Schabers. Diese Figur, welche vor einigen Jahren in Trastevere gefunden ward, erhielt von der Function, in welcher sie begriffen ist, sich das eingedrungene Oel durch eine Schabe zu entfernen, ihre Benennung. Wir finden, selbst mit Zuziehung des menschlicheren Standpunktes antiker Auffassung, diesen Gegenstand weder angenehm, noch können wir dem wenig charakterisirten Kopfe, dessen Ausdrücke wir am meisten wehmüthig finden, nebst der materiellen Behandlung des Nackten ungemessenes Lob spenden. In den Annalen des römischen Instituts ist das Werk in ausführlicher Betrachtung als Nachahmung einer Lysipp'schen Schöpfung behandelt worden.

W. Amsterdam, im December. Bei Gelegenheit des angekündigten Verkaufes des bedeutenden Landgutes „die Komthurei van des Heeren Loo" oder „St. Jansdaal" bei Harderwyk bringen die „Holländischen Blätter" folgende interessante Notizen.

„Dieses Landgut war von Alters her eine Besitzung der Maltheser Ritter, früher Ritter des h. Johannes zu Jerusalem. Bekanntlich entstand der Orden im 12ten Jahrhundert; zu Ende des dreizehnten besaß derselbe 13,000 ansehnliche Güter. Auf der „Veluwe" (in Gelderland) hatte er zwei Stiftungen, die eine zu Arnheim, die andere in der Nähe von Harderwyk. Es ist nicht ausgemacht, wann letztere gestiftet wurde, sie bestand jedoch bereits um 1307, zu Zeiten des Grafen Reinhold, wie aus Urkunden erhellt. Beide Stiftungen jedoch wurden beim Abfalle der Niederlande von Spanien, und zwar unter dem Komthuren Joachim van Sprenke vernichtet und für Kirchen- und Schulgebrauch bestimmt. Zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts wurde das Klostergebäude niedergerissen und um 1738 wurden die Grundmauern theilweise ausgegraben und das Ganze mit einem Graben umgeben, über welchen eine schöne überdeckte kuppelförmige, mit Standbildern verzierte Brücke führt. Der Klostergarten wurde damals in einen Lustgarten umgeschaffen, so wie die ehemalige Ritterkommende in einen Bauernhof. Nichts desto weniger besteht davon noch ein Thor, welches jetzt zu einer kleinen Wohnung eingerichtet ist, höchst merkwürdig durch seine die Spuren eines hohen Alterthums tragende Bauart. Im Giebel desselben befindet sich noch heutiges Tags der Kopf des h. Johannes des Täufers auf einer Schüssel, in Stein ausgehauen. Wahrscheinlich haben die Ritter die besten Bildhauerarbeiten vergraben: denn im Jahre 1738 wurde eine mit goldenem Kreuze verzierte Kiste ausgegraben, welche ein wohlerhaltenes Marmor-Bildwerk enthielt, das noch jetzt vom Eigenthümer gezeigt wird. Es stellt das Abendmahl vor und ist theils als Hant-, theils Bas-Relief aus zartem weißen Marmor gehauen.

Louis Napoleon, König von Holland, wollte das Kunstwerk für seine Hofkapelle zu Utrecht ankaufen, aber die Unterhandlung zerschlug sich beim Sturze des Kaiserreichs. Nicht allein als einziges Ueberbleibsel der Kommende, sondern auch für die Kunstgeschichte ist das schöne Stück höchst beachtenswerth. Dasselbe scheint von hohem Alterthume und unter die Geschenke gehört zu haben, womit Rotger Pauwels (1399 Komthur zu Utrecht) den Orden beschenkte."

Am 20. d. M. wurde in Amsterdam im Huis met de Hoofden eine große und bedeutende Sammlung Portraits aus dem siebzehnten Jahrhundert (größtentheils der Schule des Rembrandt angehörend) öffentlich versteigert. Eine große Anzahl ersteigerte der Kunsthändler J. Nieuwenhuis aus London, die meisten übrigen kamen in den Besitz belgischer Kunsthändler.

Auch bei der neulich versteigerten Sammlung des Hrn. Jo. de Vries, worüber ich berichtete, waren einige historische Portraits; unter andern die des Hugo Grotius und seiner Frau Maria van Reigersbergen. Es waren dieses die von M. van Mierevelt gemalten Originalbildnisse, gez. Æt. 49. A. 1633, und wurde nach dem des de Groot ein Kupferstich von Wilhelm Delff verfertigt. Das Portrait der M. v. Reigersbergen ist bekanntlich von J. Houbraken gestochen. Die Bilder brachten nur 470 Gulden auf.

Der hiesige Kunstverein hat in diesem Jahre 19 Gemälde, 8 Zeichnungen und 2 Kupferstiche zur Verloosung gebracht; als Nietenblatt wird ein Kupferstich von Kaiser nach N. Pienemann's Bild, „ein Mordanschlag auf Wilhelm I. zu Antwerpen" gegeben; der Vorstand des Vereins will jetzt versuchen, die Unterzeichner auf Loose zu 5 Gulden für das je folgende Jahr verbindlich zu machen, während man bisher bloß für ein Jahr zeichnete.

Kunst-Ausstellungen.

Die Kunstvereine in **Regensburg** und **Würzburg**, dann der niederbayerische Kunstverein in **Passau** mit dessen Filialverein **Straubing** veranstalten:

in den Monaten October, November und December 1853, dann Januar, Februar und März 1854, und zwar vom 1. jeden Monats ab:

gemeinschaftliche Ausstellungen, von denen die in den Monaten Januar und Februar **größere** von mehrwöchentlicher Dauer sein sollen.

Bezüglich der näheren Bedingungen verweisen wir auf unsere vorjährigen Einladungen (vergl. Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung Nr. 304. und Beiblatt zum „Deutschen Kunstblatt" Nr. 50. pro 1852), heben aber noch folgende Bedingungen besonders hervor:

1) Die Kunstwerke sind nach Umständen zuerst nach Würzburg, dann nach Regensburg, Straubing und Passau, oder aber umgekehrt zu dirigiren, — die Kunstwerke zur **größeren** Ausstellung im Januar resp. Februar aber **jedenfalls zuerst** nach Würzburg einzusenden.
2) Alle eingesendeten Kunstwerke haben, sofern nicht ausdrücklich anders bestimmt wird, — den ganzen Turnus der Ausstellungen zu durchlaufen.
3) Die Transportkosten werden, bei direkten Zusendungen, innerhalb eines Rayons von 80 Stunden hin und zurück, von uns bestritten, Zusendungen von andern Vereinen und Ausstellungen werden aber nur franco angenommen.

Bei Kunstwerken von weiterer Entfernung oder von bedeutend großem Umfange ist vorgängige Anfrage nothwendig.

Wir laden nun die verehrlichen Herrn Künstler zur zahlreichen Zusendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken ein, daß die Ankäufe in Würzburg, Regensburg und Passau, von Seite der Vereine und Privaten pro 1852/53 im Ganzen 3500 Fl. betragen haben, und daß auch heuer wieder nicht unbedeutende Ankäufe in Aussicht stehen.

Regensburg, am 21. September 1853.

Im Namen der Kunstvereine zu Regensburg, Würzburg und Passau:

Der Ausschuß des Kunstvereins zu Regensburg.

Sauer, z. Z. II. Vorstand. **Bösner,** z. Z. Vereins-Sekretair.

(Dieser Nummer ist Nr. 1. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzsch und Sohn** in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 3. Donnerstag, den 19. Januar. 1854.

Inhalt: Henry Ritter. Nekrolog. — Künstler und Kunstwerkstätten. H. Menzel. F. Eggers. (Schluß.) — Pfälzische Studien F. Kugler. (Fortsetzung.) — Merkwürdiger antiquarischer Goldfund im Lüneburgschen. C. Einsfeld. — Blumenmalerei. L. Kugler. W. Drinhausen. H. Weiß. F. C. — Neujahrsgeschenke der Gebrüder W. und A. Wolff. H. Weiß.

Beiblatt. Kunstliteratur. — Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels. — Zeitung. Nürnberg. Brüssel. Dublin. Paris. Neapel. — Kunstvereine. Ausstellung des Thüringer Kunstvereins im Jahre 1854. — Thüringer Kunstverein zu Erfurt. — Uebersicht der Kunstausstellungen im Jahre 1854. — Anzeigen.

Henry Ritter.

Nekrolog.

Am 21. Dezember forderte — wie schon gemeldet — der Tod ein zweites Opfer aus dem Kreise der Düsseldorfer Meister: — auch Ritter wurde dem glücklichsten Familienkreise und der von ihm mit glänzendem Erfolge geübten Kunst entrissen.

Henry Ritter wurde am 24. Mai 1816 zu Montreal in Canada geboren. Sein Vater war Offizier in der englischen Armee und von Geburt ein Hannoveraner, seine Mutter eine Engländerin. Nach dem Tode der Eltern wollte ein Oheim, der den Knaben gewissermaßen an Sohnes Statt zu sich genommen hatte, aus demselben einen Kaufmann, wie er selbst war, machen, traf aber dabei auf so entschiedene Abneigung, daß er es endlich für das Beste hielt, den beharrlichen Wünschen des Neffen, Maler zu werden, nachzugeben. Dieser ging dann, nachdem er einige Vorstudien bei Gröger in Hamburg gemacht, nach Düsseldorf und wurde Eleve der Akademie. Unter Sohn's Leitung entfaltete sich sein außerordentliches Talent so beispiellos schnell, daß er schon nach dreijährigem Studium auf der Akademie ein Atelier der Meister-Klasse erhielt.

Die Gegenstände zu seinen Darstellungen waren meistens dem Seemanns- und Fischerleben entnommen. Sein männlicher, kühner Sinn mußte besonders Wohlgefallen an den trotzigen und unverkümmerten Naturen finden, welche in dem Kampfe mit den Elementen gestählt worden sind. Dem gefahrvollen und zugleich heiteren Leben derselben wußte sein phantasiereicher Geist Momente abzulauschen, die voll der ergreifendsten Poesie sind. Er zeigt in dieser Richtung eine unverkennbare Verwandtschaft mit Rud. Jordan, welche auch außerhalb der Kunst beide zu innigster Freundschaft verband. Indeß beschränkte Ritter sich keineswegs auf Vorwürfe aus diesem Kreise. Seine vielseitige und gediegene Bildung, sein lebhaftes Interesse an Allem, was menschenwürdig ist und den Geist anspricht, trieben ihn auch zu Darstellungen aus anderen Lebenssphären. In seinen Mappen hat er eine Menge der trefflichsten Entwürfe aller Art hinterlassen, die für sich allein schon hinreichen würden, seinen Namen den besten in seinem Fache anzureihen. Leider vergönnte sein schon seit mehreren Jahren schwer gefährdeter Gesundheitszustand ihm nur, den kleinsten Theil derselben als Gemälde auszuführen. Der Rückblick auf diese Gemälde aber bringt es um so lebendiger zum Bewußtsein, was die Kunst an ihm verlor, und was sie, wäre er ihr nicht so früh entrissen worden, noch hätte von ihm erwarten dürfen. Das tiefe Gefühl für jedwede Regung des Menschenherzens in Lust wie in Schmerz, der feine Humor, die ungeschminkte, oft hinreißende Wahrheit der Charakterzeichnung und des Ausdruckes, der angeborene Schönheitssinn und der dieses Alles durchleuchtende Adel der Gesinnung, welche uns schon aus den flüchtigsten Entwürfen ansprachen, finden sich bei der Mehrzahl seiner Bilder durch Studium und geistvolle Ausführung noch in hohem Grade gesteigert und erhalten ihre volle Wirkung durch eine lebenswahre, kräftige und harmonische Farbe.

Als die bedeutenderen seiner Bilder sind folgende namhaft zu machen: „Schmuggler, von englischen Dragonern angegriffen" (1839), im Besitze des Kaufmanns J. Wilhelmi zu Essen; — „Der Aufschneider" (1841), befindet sich in der Gemäldesammlung des Hrn. Ph. Engels zu Köln; — „Der Heirathsantrag in der Normandie" (1842); — sein Hauptbild „Der ertrunkene Sohn des Lootsen" (1844), erworben vom Preußischen Kunstverein; — das im Jahre 1845 begonnene größte seiner Bilder, „Der Wilddieb", konnte er wegen oft gestörter Gesundheit erst 1847 vollenden. Im Mai 1848 zog er mit seiner Familie in die Nähe des Siebengebirges, um seine Brust durch die Landluft zu stärken. Auch hier ruhte seine schöpferische Hand nicht. Neben anderen kleineren Bildern entstanden: „Indianer auf der Flucht vor dem Prairiebrande" (verkauft in Hamburg); ferner ein größeres Bild „Die Nachricht vom Tode des Sohnes" (befindet sich in Bremen). Gegen Ende des Jahres 1852 kehrte er wieder nach Düsseldorf zurück und malte seitdem den „See-Cadet als Mäßigkeitsprediger", im Besitze des Hrn. Stiff in London. Ein vielversprechendes Bild, „Die Wittwe", hat er unvollendet gelassen. — Außerdem hat er noch eine Menge kleinerer Bilder,

Skizzen, Portraits und Aquarelle gemalt und für die Düsseldorfer Monatshefte und andere illustrirte Werke zahlreiche Zeichnungen gefertigt, die theils durch die Lithographie, theils durch den Holzschnitt vervielfältigt worden sind. Eine Illustration des Washington Irving für Brockhaus blieb unvollendet. Auch alle diese kleineren Arbeiten bekunden dieselbe Fülle des Geistes und der Phantasie, die wir bei den größeren gerühmt haben.

Aber nicht blos als Künstler, auch als Mensch war Ritter eine ausgezeichnete Erscheinung und besaß die Liebe und Hochachtung Aller, die ihn kannten. Sein ehrenhafter, reiner Charakter und die Liebenswürdigkeit seiner ganzen — überdies auch mit vollendeter äußeren Schönheit geschmückten — Persönlichkeit sichern ihm in den Herzen seiner Freunde ein unauslöschliches Andenken.

Am ersten Christfesttage geleitete seine Hülle in lorbeerbekränztem Sarge ein langer Trauerzug unter den gedämpften Accorden eines Musikchores zur Gruft.

Künstler und Werkstätten.

II. Adolf Menzel.

(Schluß.)

Das „Friedrichsbuch", dessen Illustrationen Menzel in den Jahren 1839—1842 erfand und zeichnete, ist in seiner Art eben so einzig, wie der Held, dessen Geschichte es erzählt. Einmal fesseln die Zeichnungen durch unendlichen Reichthum von originellen Erfindungen, geistreichen Einfällen, durch die Gewalt der dramatischen Composition, dann aber üben sie — was zugleich ihren künstlerischen Werth erhöht — durch ihre historische Treue, durch die diplomatische Beobachtung der Costüme, die sich nirgend aufdrängt und noch viel weniger für sich Geltung beansprucht, vielmehr sich ganz von selber zu verstehen scheint, sie üben dadurch einen unwiderstehlichen Reiz aus.

Seit Chodowiecki, den Menzel ohne Zweifel studirt hat und von dem einige Blätter aus der Geschichte Friedrichs existiren, war keine bildliche Darstellung von Belang über ihn erschienen. Menzel war also durchaus an die Urquellen verwiesen und benutzte sie mit erstaunlichem Fleiße. So hat er die Portraits des großen Königs vom 4ten Jahre an durch alle Altersstufen hindurch mit solcher Gewissenhaftigkeit und in solch' ausgedehntem Maaße benutzt, daß vom Kinde bis zum Greise die Züge sich so allmählig und unter unsern Augen so unbemerkt verändern, wie es nur immer bei Solchen geschieht, mit denen wir alle Tage zusammen leben und deren Gesichtsveränderung uns nur durch Vergleich mit früheren Portraits bemerkbar in die Augen fällt. Die gleiche Sorgfalt ist auf alles Uebrige verwandt, was, irgend in Zusammenhang mit der Geschichte des Helden, zu seiner Zeit auf das Welttheater getreten ist, auf welchem er die erste Rolle spielte.

Alle Fürsten und Helden, alle Staatsmänner und merkwürdige Personen, die ganze Schaubühne jener Zeit, sei es, daß sie königliche Schlösser, Straßen, Schlachtfelder, Gärten oder Grabgewölbe vorstellte, der ganze Apparat von Krieg und Frieden, von den Portraits der Generale bis auf den Federbusch des gemeinen Husaren, von den Bildnissen weltberühmter Akademiker bis auf das Notenpult im Concertsaal zu Sanssouci, Alles ist entweder nach der Natur gezeichnet oder mit sorgfältigem Fleiße nach gleichzeitigen Gemälden, Kupferstichen, Büsten, Medaillen u. s. w. kopirt oder nach Beschreibungen, Briefen, militärischen und andern Büchern, ja mündlichen Ueberlieferungen entworfen. Von den historischen Ereignissen, welche in charakteristischer Composition eine ganze Seite einnehmen, bis zur Anekdote, auf welche in den Initialen angespielt wird, überall geht Originalität der Erfindung mit historischer Treue Hand in Hand. Frappante und humoristische Einfälle sind dazwischen gestreut, gerade wie man ihrer von Friedrich selber gewohnt war, und zwar oft in den ernsthaftesten Situationen seines reichen Heldenlebens. Ueberhaupt hat in der Auffassung der Persönlichkeit des großen Königs der Zeichnenstift des Künstlers eine Beredsamkeit an den Tag gelegt, die bei einer bloßen Durchschau des Buches von Bildniß zu Bildniß den ganzen Charakter Friedrichs und dessen Entwickelung enthüllt. So ist ein poetischer Zauber über die liebenswürdige Erscheinung des jungen Monarchen ausgegossen, aus der sich allmählig der tiefe Ernst und die Stärke des Helden entwickelt.

Wir müssen hier einen Blick auf die Stellung thun, welche Menzel zur Entwickelung der deutschen Formschneidekunst einnimmt. Seitdem diese Technik mehr und mehr wieder in ihr altes Recht eingesetzt war, hatte sie durch das allgemein anerkannte und hervorgerufene Bedürfniß, dem Worte durch das Bild zu Hülfe zu kommen, sehr rasche Fortschritte gemacht. Sie war allmählig dem immer bedenklichen Stadium des Virtuosenthums ziemlich nahe getreten. Menzel verschaffte ihr die Freude, mit vollen Segeln in dasselbe einzuziehen.

Denn es ist Virtuosität, wenn der Formschnitt nicht bloß dem Grabstichel, sondern auch der Radirnadel keinen Vorzug, keine Eigenthümlichkeit mehr erlauben will, wenn er vom Zeichner gar keine Concessionen mehr verlangt, vielmehr sich anheischig macht, den freiesten Handbewegungen desselben zu folgen, und den weichsten Schwung der Linien dem harten Holze treu zu überliefern. Menzel ward das Kreuz und der Triumph der Formschneider. Anfänglich wanderten die Zeichnungen für das Friedrichsbuch nach Paris. Aber nur wenige von den Stöcken, die von dort her zurückkamen, konnten gebraucht werden. Abgesehen von allem Andern, hinderte schon der fabrikmäßige Betrieb der Sache eine harmonische Ausführung der gegebenen Zeichnung. Da gab es Haupt- und Nebensachen. Die eine Hand schnitt jene, die andere diese; von einer treuen Hingabe an das Original, von einem Sichaufgeben an die Schöpfung des Andern, wie Menzel es verlangte, war vollends nicht die Rede, die dazu nöthige Selbstverläugnung und Beharrlichkeit konnte doch nur Deutschen zugemuthet werden. Zwei Meister des Formschnitts sind es vor Allen, welche diese Aufgabe lösten: Fr. Unzelmann in Berlin, Ed. Kretzschmar in Leipzig. Illustrationen zu Chamisso's Peter Schlemihl, welche Menzel gezeichnet hatte, führten ihn zuerst mit Unzelmann zusammen. Darauf — es war im Winter von 1838 und 39 — hatte v. Olfers, der sich stets auf's Wärmste für die Wiederaufnahme und die Wiedergeltendmachung des Holzschnitts interessirte, es durch seine unablässigen Bemühungen erreicht, daß der Kunstverein der Preußischen Kunstfreunde beschloß, als Vereinsgabe einen größeren Holzschnitt anfertigen zu lassen. Als Zeichner wählte man Menzel, und er komponirte den „Tod von Franz von Sickingen", welchen Unzelmann dann in Holz schnitt. Nach diesen Vorläufern Menzel-Unzelmann'scher Leistungen erschienen um 1839 die ersten Hefte des Friedrichsbuchs. Zu Unzelmann gesellten sich Otto und Albert Vogel (von denen Otto seitdem — im J. 1851 — der Kunst durch den Tod entrissen wurde), Hermann Müller u. A. Um Kretzschmar arbeiteten in Leipzig: W. Georgy, R. v. Hartenbach, der Engländer Beneworth u. A.

Gegen 400 Zeichnungen lieferte der Künstler allein für dieses Werk, und zwar zeichnete seine sichere feste Hand gleich Alles auf das Holz.

Kaum war dasselbe beendigt, als dieselbe Zeit und derselbe Held denselben Werkstätten weitern Stoff gaben. Bekanntlich wurde von S. M. dem Könige von Preußen eine mit Kupferstichen und

Holzschnitten reich verzierte Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Großen veranstaltet, welche bis jetzt ungefähr bis zum 24sten Bande gediehen ist. Auch dabei wurde Menzel zum Illustrator gewählt. Wir hatten Gelegenheit, dieses dem Privatbesitz nicht zugängliche Prachtwerk, so weit es vorliegt, durchzusehen, und dürfen sagen, daß Blatt für Blatt ein fortgesetzter Triumph der Künstler ist. Jedes Bild beweis't, wie vollständig der Meister Herr seines Stoffes ist und der Reichthum der Erfindungen erregt Erstaunen.

Menzel hat im Ganzen bereits gegen 700 Zeichnungen auf Holz gemacht, und also, wie aus dem Mitgetheilten hervorgeht, einen wesentlichen Einfluß auf die Technik der Formschneidekunst ausgeübt.

Aufgaben, welche den Ausübern dieser Kunst Gelegenheit zu wahren Meisterstücken gaben, hat er in neuerer Zeit seinen beiden Hauptübersetzern vorgelegt. Sie bestanden in Porträts (Kniestücken) in größerem Maaßstabe, ungefähr 1½ Zoll Kopfgröße. Für Unzelmann zeichnete er Shakspeare im Garten wandelnd und, wie es scheint, mit dichterischen Entwürfen beschäftigt. Leider existiren von diesem von Unzelmann in größter Vollkommenheit ausgeführten Stocke nur etwa 60 Abdrücke; da wurde die Platte durch unvorsichtiges Auswaschen zu Grunde gerichtet. Ein Exemplar befand sich auf der Ausstellung der Akademie vom J. 1852. Es war ein höchst eigenthümliches Bild. Wir erinnern uns, daß man nicht allgemein damit einverstanden war. Daß Menzel alle vorhandenen Bildnisse sorgsam studirt hatte, versteht sich von selbst. Aber man wollte Idealität, den poetischen Genius, und was weiß ich Alles, vermissen. Und dennoch ist wohl Niemand gewesen, der dem gegebenen Kopfe nicht den Othello und den Hamlet zugetraut hätte. Ich glaube, man vergaß, daß der große Britte auch einen Hausrock angehabt hat und seine Verse auf Papier schrieb, während es gar nicht in Menzel's Art liegt, dergleichen zu vergessen.

Es fällt Niemandem ein, sich mit dem Sieger von Zorndorf den Dreimaster und den Krückstock unvereinbar zu denken. Die zu große Nähe, in der sich unsere Generation noch zu dem Helden befindet, macht vertrauter mit den ihm anklebenden Zufälligkeiten; während man ihrer vergißt bei der idealisirenden Entfernung Shakespeare's und sich nun durch ihre Anwesenheit frappirt findet.

Die Portraits, welche Menzel an Kretzschmar gab, sind wieder aus dem Kreise Friedrichs des Großen genommen und so eben im ersten Hefte bei Alexander Duncker in Berlin unter dem Titel: „Aus König Friedrichs Zeit, Kriegs- und Friedenshelden",*) erschienen. Die ganze Galerie ist etwa auf 12 Blätter berechnet, davon die erste Lieferung drei enthält, mit den Bildnissen von Friedrich, dem alten Dessauer und Zieten. Friedrich ist dargestellt wie durch die Spiegelzimmer von Sanssouci gehend, den Stock unter dem Arm, die linke Hand bequem in der Tasche. Es ist, als ob er mit Jemandem spräche, gegen den er den Kopf, mit sanfter Neigung desselben, wendet. Es ist der König aus der Friedenszeit. Es soll nicht der Held des Jahrhunderts in diesem oder jenem welthistorischen Momente, es soll ganz einfach das Bildniß des großen Mannes sein. Der Fürst des Jahrhunderts der Aufklärung, der er selber einen so großen Vorschub leistete, spricht aus diesen klaren Augen und diesen beredten Zügen. Charakteristisch auch ist der Erstürmer der Kesselsdorfer Höhen aufgefaßt. Er steht draußen auf dem Felde, die linke Hand auf dem Rücken, die Rechte stützt sich auf das Rohr. Er neigt sich ein wenig vorwärts. Der Dreimaster mit dem Eichenlaub senkt seine Spitze über die Stirn, so daß die herrschenden, wachsamen Augen zu beiden Seiten jener Spitze dicht unter dem Hute hervorschauen, wie ein Paar Kanonenbälle. Am originellsten ist Zieten dargestellt. Er sitzt, nein er hängt auf dem Pferde, von dem man eben noch das Rückgrat sieht. Der Alte aus dem Busch wendet sich im Sattel, die Rechte, die den Säbel hält, aufstützend; er schaut in die Ferne, behaglich keck, als sei er so eben in seinem berühmten Ritt begriffen. Es ist ein überaus glücklicher und echt Menzel'scher Einfall, den alten Husaren, den man sich allerdings kaum ohne sein Thier vorstellen kann, in dieser Situation zu geben. Es ist, als sähe man ihn durch's Gebüsch vorüberreiten. Der wolkige Himmel umher, die halb phantastische Husarenuniform, das markirte, derbe Reitergesicht, Alles giebt der ganzen Erscheinung einen eigenthümlichen poetischen Reiz. Und was nun den Schnitt anbetrifft, so ist allerdings keine vollkommenere Ueberwindung aller Schwierigkeiten der ungebundensten, kapriciensesten Zeichnung denkbar. Es wandelt Einen fast ein Grauen an, wenn man sich sagt, daß das in Holz geschnitten ist; wenn auf den Bildern, namentlich in den Anzügen, dem Pelz, selbst in der Luft, bei welcher es doch nicht so gar auf ein Tüttelchen ankommt, wenn auch nur eine Stelle zu entdecken wäre, wo man sagen könnte: „hier hat der Formschneider es sich ein wenig leichter gemacht" — Gott bewahre! Von der einen Ecke der Platte bis zur andern nichts, wie freie Handzeichnung.

Bekannt ist, daß Menzel in neuerer Zeit auch auf dem Gebiete der biblischen Historie thätig gewesen ist. Wir haben in Nr. 1 des Vischer-Jahrgangs (1852) berichtet, mit welcher Spannung man dieser Leistung des hauptsächlich mit dem Helden des Aufklärungszeitalters verkehrenden Künstlers entgegensah und welche Sensation es machte, als sein „Christus als Knabe im Tempel lehrend" unter den Transparentbildern der Weihnachtsausstellung des Künstler-Unterstützungsvereins erschien. Wir bitten die Leser unsern ausführlicheren Artikel darüber am angeführten Orte nachlesen zu wollen. Hier genüge es, zu sagen, daß Menzel, wie lebendig er auch den Geist jenes Zeitalters erfaßt hat und wiederzugeben weiß, doch über dem flachen Rationalismus desselben steht und zwar durch seine echte Künstlernatur, die ihn vor materialistischen Verirrungen bewahrt. Finde man die Auffassung biblischer Stoffe bei ihm so rationalistisch, wie man will, man kann zugleich den Ausdruck der Hoheit und Göttlichkeit der Person Christi nicht hinwegläugnen und wie weit Menzel die Realität zur Geltung bringe, sie kann nicht unangenehm wirken, weil sie jedesmal Folie des in dem Bilde angestrebten und oft in überzeugender Weise zum Ausdruck gekommenen Ideals ist. Das geben freilich Diejenigen nicht zu, die da meinen, daß durch die Negirung aller Sinnlichkeit und Natürlichkeit positiver religiöser Gehalt in die Bilder komme. Den positiven religiösen Gehalt kann die Kunst einmal nicht anders aussprechen als in sinnlicher Form, denn sie hat es mit sinnlichem Material zu thun und kann nicht mehr thun, als es mit dem geistigen Gehalt innig zu verschmelzen. Wir wissen recht gut, daß Menzel eine bewußte Opposition übt gegen ascetische Richtungen in der Kunst und daß er dabei von Uebertreibungen nicht frei ist, in welche eine oppositionelle Haltung so leicht verfällt. So z. B. in seinem diesmaligen Weihnachts-Transparentbilde. Er hat Christus malen wollen, wie er die Wechsler aus dem Vorhofe des Tempels treibt und hat eigentlich einen dicken Wechsler gemalt, wie er in seinem Geschäft sehr unangenehm von dem Herrn überrascht und unterbrochen wird. Denn da sitzt er im Vordergrunde grell und breit, der umgeworfene Tisch liegt vor ihm; er ist fast versteinert vor Schreck und seine Rechte macht noch unwillkührlich die Bewegung des Geldzählens. Menzel hat hier also ein Motiv mit dem Inhalt des Bildes verwechselt. Und wäre Christus der Herr, der im Mittelgrunde mit einem Strick in der Hand daherschreitet, nicht so schön in seinem heiligen Zorn, nicht geistig so bedeutend aufgefaßt, so würde man das Bild trotz der mit einziger Lebendigkeit dargestellten Gruppen erschreckt davonschleichender Verkäufer vollständig verwerfen müssen.

*) Royal-Folio. Im Umschlag 3½ Thlr. Ausgabe vor der Schrift 5⅓ Thlr.

während man doch so nur zum Tadel berechtigt ist. Dieser Wechsler konnte auch durch irgend einen unbedeutenden Zufall, der ihm den Tisch umgeworfen hätte, in den Affect gekommen sein, in dem er sich zeigt.

Wenn Menzel, der sonst vollkommen objectiv ist, das Stück Subjectivität, welches er bewußt in seine Bilder aus der biblischen Historie hineinlegt, an sich halten wollte, so würde er eben so meisterhafte Bilder auf diesem Felde malen, als er es auf dem der profanen Geschichte thut; doch ein Jeder hat seine Aufgabe.

Bekanntlich hat Menzel seinen „Christus, der im Tempel lehrt", mit Pinsel und Schabeisen auf Stein vervielfältigt, eine Technik, in welcher er außerdem ein Heft verschiedenartigster Darstellungen herausgegeben hat.

Schließlich sei seiner Thätigkeit als Aquarellist gedacht. Historische Gedenkblätter, Diplome für Fürsten u. dergl. hat er mit unerschöpflicher Erfindung eine große Anzahl gefertigt. Auch augenblicklich ist er mit eine Reihenfolge derartiger Blätter für eine allerhöchste Person neben seinen übrigen Arbeiten beschäftigt.

Menzel ist eine sehr liebenswürdige Künstlernatur, stets gleich aufgelegt zum Ernst und Studium so wie zur Jovialität und einem guten Künstlerschwank. — Bei einem sehr strengen und bestimmten Wesen — und er ist am strengsten gegen sich selber — hat er tief innen einen Kern voll Milde und Herzensgüte. Vielseitig gebildet erfreut er auch im literarischen Kreise durch die Schärfe, Prägnanz und Originalität seines Urtheils. Er steht jetzt in der Blüthe seines Schaffens und wird es bei seinem Fleiße zu einem großen Reichthum von Zeugnissen seines Genius bringen.

Einige der vorzüglichsten Zeichnungen aus dem Friedrichsbuche, von denen uns die Holzstöcke mit freundlicher Bereitwilligkeit von den Herren Verlegern, Avenarius und Mendelssohn, zugesagt worden sind und die wir diesem Aufsatze einzufügen wünschten, werden wir in der nächsten Nummer nachträglich mittheilen.

Pfälzische Studien.

Von F. Kugler.

(Fortsetzung.)

Was über die ursprüngliche Anlage des Domes von Speyer anzunehmen ist, erhält durch eine Vergleichung mit dem Dome von Mainz noch größeres Gewicht und dient umgekehrt dazu, der Annahme, die auch über diesen aufzustellen ist, die volle Wahrscheinlichkeit zu geben. Ich habe leider den Mainzer Dom in diesem Jahre nicht besuchen können und muß mich, neben meinen ungenügenden Erinnerungen aus früherer Zeit und neben dem ungenügenden bildlichen Material, welches über ihn vorliegt, besonders auf v. Quast's Mittheilungen beschränken. Wir verdanken letzterem die nähere Kenntniß der merkwürdigen Gotthardts-Kapelle zur Seite des Domes, die, aus der früheren Zeit des 12. Jahrhunderts herrührend, im J. 1138 geweiht wurde und deren Details Verwandtschaft mit entsprechenden Details an den älteren Theilen des Domes haben. Ich kann aber Schnaase zunächst nur in Allem beistimmen, was er gegen v. Quast's Ansicht über den unbedingt maßgebenden Einfluß dieser Kapelle, d. h. des an ihr ausgesprochenen baulichen Systems, auf den Bau des Domes beigebracht hat; ich sehe in der unorganischen Zusammensetzung weicher Gliederformen, wie sie in dieser Kapelle vorkommen, und in der disharmonischen Verbindung solcher Zusammensetzungen mit völlig rohen Details (die in der äußeren kleinen Arkadengallerie, in dem Aufsetzen der schmalen gegliederten Architrave über den breiten unförmlichen Kapitälen, das Höchste von architektonischer Mißform erreicht), nur eine Entartung, der eine stylbildende Kraft nimmer einwohnen konnte. Schnaase findet sich daher zu der entgegengesetzten Ansicht veranlaßt, die den Dom und dessen Formen als das Vorangehende nimmt, und schreibt den Bau des letzteren der Zeit zunächst nach dem Brande von 1081 zu, da ein etwaniges weiteres Zurückdatiren durch jene neuerlich aufgefundene Nachricht, derzufolge der früher vorhandene Dombau eine flache Decke hatte, während der gegenwärtige in seinen alten Theilen schon von Hause aus auf die Ueberwölbung berechnet erscheint, unthunlich gemacht werde.

Wäre es aber nicht möglich, daß der Mainzer Dom, ebenso wie der Speyerer, ursprünglich dennoch eine einfache ungewölbte Pfeilerbasilika war und daß auch hievon der Kern noch in seiner schlichten Mächtigkeit erhalten ist? Ich glaube, daß dies in der That der Fall ist. Die Pfeilerstellung ist ähnlich schwer und gepreßt wie in Speyer; Hauptpfeiler und Zwischenpfeiler sind ebenso von gleicher Stärke; ebenso erheben sich über beiden breite Mauervorsprünge, überwölbte Blendnischen zwischen sich einschließend. Diese haben zwar nicht die Höhe wie in Speyer, und die Obersenster sind nicht in sie hineingezogen; die letzteren liegen über ihnen; aber gerade die Stellung dieser Fenster scheint mir einen deutlichen Beleg dafür zu geben, daß hier verschiedene Zeiten und verschiedene Systeme einander berühren. Es ist ein Mißverhältniß zwischen der breiten Form jener Nischen und der schlankeren Form der Fenster, ein auffälligeres Mißverhältniß darin, daß das einzelne Fenster nicht senkrecht über der einzelnen Nische steht, vielmehr jene (je zwei) enger zu einander gestellt sind. Unterwärts, in Arkaden und Nischen, ist völliges Gleichverhältniß des Einzelnen; oben, bei den Fenstern, ein Zusammengruppiren. Letzteres war durch die Gewölbansätze bedingt, innerhalb deren die Fenster liegen; aber welch ein erdenkbarer Grund konnte vorliegen, das entgegengesetzte, in den Arkaden ausgesprochene Verhältniß durch die flachen, lediglich dekorirenden Nischen, undekorativer Weise, bis zur unmittelbaren Nähe der Fenster emporzuziehen? welchen architektonischen Sinn konnten diese Blendnischen überhaupt bei der Gestaltung des Mittelschiffes, wie diese gegenwärtig vorhanden ist, haben? — Der Widerspruch löst sich meines Erachtens völlig naturgemäß, wenn wir auch hier, wie eben angedeutet, den Rest einer ursprünglich ungewölbten Basilika annehmen, zu der jene Blendnischen gehören, die über letzteren ohne Zweifel ein horizontales Gesims und darüber Fenster in gleichen Abständen hatte und der erst bei der Einrichtung des Domes zur Gewölbkirche, einen Pfeiler um den andern, die Halbsäulen als Gurtträger hinzugefügt wurden, während man gleichzeitig die neue Fensteranordnung, vielleicht diesen ganzen obersten Theil der Wände erneuend, einrichtete.

Nur eine Schwierigkeit macht sich bei dieser Annahme geltend; sie besteht in der Form der Gesimsgliederungen, die zum Theil auf eine spätere Zeit deuten, als diejenige ist, welcher die ursprüngliche Pfeilerbasilika zugeschrieben werden müßte. Jenes horizontale Gesims zwar, welches, von den emporsteigenden Wandvorsprüngen durchbrochen, über den unteren Arkaden hinläuft, hat ebenso die streng alterthümliche Form der Platte und schrägen Schmiege, wie dies zugleich die Form der Kämpferansätze der Bögen der Blendnischen ist; auch erscheint sie in einzelnen Fällen bei den unteren Kämpfern der Pfeiler. Ueberwiegend sind die letzteren jedoch in bewegteren Formen gebildet, und zwar in solchen, die zum größeren Theile den Gesimsformationen der Gotthardts-Kapelle entsprechen, also ungefähr die Epoche der letzteren bezeichnen. Aber schon Schnaase hat bei Besprechung dieser Details darauf hingedeutet, daß das Schiff des Mainzer Domes manchen Einzelreparaturen unterlegen zu haben scheine und daß diese Gesimse von bewegterer Formation bei solchen später eingefügt sein möchten. In der That halte ich dies, bei den vielfachen Schäden, die das Gebäude nach den alten Nachrichten

erlitten hat (und die natürlich um so mehr an Zahl zunehmen, in ein je höheres Alter seine ursprünglichen Theile zurückgehen), für völlig wahrscheinlich; wobei als unterstützender Grund anzuführen ist, daß diese reicher gegliederten Kämpfergesimse durchaus nicht nach gleichem Systeme gebildet sind, somit viel mehr das Gepräge der Einzelthätigkeit als das eines festen architektonischen Planes zur Schau tragen, und daß zugleich mehrere von ihnen eine Formation haben, die füglich selbst aus jener alten Bildung, welche ich als die ursprüngliche voraussetze, herausgemeißelt sein konnte, daß mithin an solchen Stellen auch ein Einfügen neuer Steine mit Nothwendigkeit nicht anzunehmen sein dürfte.

Die schließliche Entscheidung über alles dies wird freilich von einer materiellen Lokaluntersuchung — falls eine solche bei der Tünche, die das Innere des Domes deckt, überhaupt ausführbar ist — zu erwarten sein. Einstweilen aber kann ich mit Ueberzeugung nur bei der Ansicht verharren, die in dem Kern des Mainzer Domes, ebenso wie in dem von Speyer, eine Pfeilerbasilika aus der Frühzeit des romanischen Styles, also muthmaßlich den in den Jahren zwischen 1009 und 1037 ausgeführten Bau (falls nicht gar, was indeß wohl minder wahrscheinlich, den im J. 978 gegründeten) erkennt. Ich freue mich, daß sich mir auch hierin meine früher ausgesprochene Ansicht über das ursprüngliche Alter des Mainzer Domes für die Hauptsache bestätigt, da hier in der That, bei der Kahlheit der später hinzugefügten Theile, das Ursprüngliche den Gesammteindruck ebenso bestimmt, wie der letztere bei dem Speyerer Dome umgekehrt durch die für das Gewölbe berechnete durchgreifende Umwandlung bedingt wird. Ich bleibe also auch bei der Ansicht, daß die alten Ostthürme des Mainzer Domes (die zugleich mit dem Reste des Limburger Rundthurmes völlig übereinstimmen und die auch v. Quast derselben Früh-Epoche, freilich als ihr einziges Ueberbleibsel, zuschreibt) dieser alten Anlage angehören. Die Umwandelung des Domes für die Zwecke des Gewölbes gehört dann ohne Zweifel in das 12. Jahrhundert und mag, obgleich Schnaase allerdings ganz richtig dargethan hat, daß dies nicht mit Bestimmtheit zu erweisen ist, nach dem Brande von 1137 fallen. (Die vorhandenen Gewölbe selbst sind bekanntlich jünger.) Ueber den Ostchor des Domes muß ich mich, bei dem Ungenügen meiner Erinnerungen, eines näheren Urtheils enthalten. Nur das Eine erlaube ich mir zu bemerken, daß die von mir früher*) hervorgehobene Verschiedenheit des Materials an den östlichen Querflügeln, zumal bei dessen theilweise sehr ungeeigneter Beschaffenheit, nicht in der Art bedeutungslos sein dürfte, wie dies v. Quast (S. 13.) darstellt, auch hier nicht füglich als „Beweis eines sehr energisch betriebenen Baues" gelten kann. Höchstens könnte man, an den bezüglichen Stellen, auf ein liederlich hastiges Betreiben desselben schließen.

Die Dome von Mainz und von Speyer stehen in der hiemit angenommenen ursprünglichen Form kolossaler Pfeilerbasiliken für die Frühzeit des romanischen Styles übrigens nicht ohne Beispiel da. An den Domen von Augsburg und von Bremen zeigt sich dieselbe ursprüngliche Einrichtung. Sie giebt sich bei diesen beiden Gebäuden insofern nur noch klarer zu erkennen, als die den Pfeilern zugefügten Gewölbträger hier noch späteren Epochen angehören und sich in ihrer jüngeren Formation noch auffälliger von dem Alten unterscheiden. In dem Ganzen all dieser Bauanlagen ist zugleich Nichts, was den Culturverhältnissen des 11. Jahrhunderts irgend widerspräche; ihre kühne, fast gewaltsame und doch so fest in sich gehaltene Großartigkeit dürfte vielmehr wiederum als ein sehr bezeichnender Ausdruck jener Epoche zu betrachten sein. —

Ich kehre nochmals zu dem Dome von Speyer zurück. Mein dortiger Besuch gab mir noch zu einigen andern Beobachtungen Anlaß. Die glänzende Ausstattung an Wandgemälden, Goldgründen, gemalten Zierraten, mit welcher das gesammte Innere bedeckt ist, war völlig geeignet, einen lebhaften und nachwirkenden Eindruck hervorzubringen. Es ist das umfassendste Werk solcher Art, welches in neuerer Zeit zur Ausführung gekommen. Ich habe indeß nicht die Absicht, hier über das, was Meister Schraudolph und seine Gehülfen geschaffen, einen Bericht oder eine Kritik zu liefern; der ernste, religiös typische Styl dieses Künstlers ist bekannt, und wenn ein Norddeutscher in diesen Bildern, zumal denen von bewegter äußerer oder innerer Handlung, das geistig Bewegende und dessen entsprechende Manifestation gelegentlich vermißte, so mag hier aller Streit über künstlerische Grundsätze und über die Weise ihrer Bewährung unberührt bleiben. Das Ganze ist ohne allen Zweifel eine durchaus würdige kirchlich-künstlerische Dekoration; neben den eigentlichen Gemälden muß auch der vielgliedrigen, stylgemäßen und in sich harmonischen Ornamentik volle Anerkennung gezollt werden. Wir wissen es ferner aus allerlei neueren Nachweisungen, daß das Mittelalter unter Umständen eine thunlichst reiche Ausstattung seiner Kirchen mit Gemälden und mit buntem Ornament gern sah. Wir werden es zugleich an sich durchaus naturgemäß finden, wenn die sich restaurirende Kirche (ich meine die geistige) auch ihr steinernes Haus und Abbild so würdig und reich ausstattet, als es ihr durch königliche Munificenz nur vergönnt ist. Aber — eine eigentliche, volle, lebenzeugende Wahrheit hat das Alles doch nicht. Das Haus, in seiner ganzen frühmittelalterlichen Form, spricht doch eine andre Sprache, als die ist, die uns vom Herzen fließt. All diese bunte Bemalung und Vergoldung an Wandflächen, Säulen, Gesimsen, Gewölben will uns dies alte Haus neu machen, will uns das Gefühl erwecken, als wären wir, die Menschen von heute und das Haus von acht Jahrhunderten, Kinder desselben Tages; und doch empfinden wir es gleichzeitig, daß es nicht so ist, daß durch all diesen Glanz und diese Pracht ein Zug unlösbaren Zwiespaltes hindurchgeht. Neu wird der Tempel doch nicht, und er hat, für das Innere wenigstens, nur die Heiligkeit des Alterthums eingebüßt, die die Geister der Jahrhunderte und ihrer Geschicke uns umschweben läßt, die in jenen Formen mit der mahnungsvollen Stimme derer, die geschieden sind, zu uns sprechen sollte. Es ist ein tief bedeutungsvolles Wort, „daß die Tempel alt sein sollten." Man wird mir vielleicht entgegnen, daß der Speyerer Dom ja schon, nach schmählichen Verwüstungen, restaurirt, in unschöner nüchterner Erneuung auf unsre Tage gekommen war, und daß die jetzige Erneuung wahrlich würdiger ist, als die bisherige. Immerhin! waren es doch die alten Formen, wenn auch nicht überall mehr die alten Steine; konnte man doch durch eine einfach ernste Färbung jedenfalls diejenige gesammelte Stimmung hervorbringen, die den alten Formen ihr volles, unbeirrtes Recht gegeben hätte. Wir würden dann in diesem hehren Bau, dessen bunter Schimmer uns jetzt zerstreut, verwirrt, blendet, innerlicher bewegt, tiefer ergriffen worden sein, während die mannigfachsten künstlerischen Einzelwerke, der Gegenwart zum selbständigen und wahrhaften Ausdrucke, in seinen weiten Hallen immerhin, wie die Enkel im Hause der Ahnen, eine Heimat hätten finden können.

Die Ausstattung des Inneren hat noch zu weiteren Wünschen Anlaß gegeben. Die Wünsche haben auch wohl zur Klage darüber geführt, daß man jener Ausstattung nicht die, als noch wichtiger bezeichnete Erneuung verdorbener Außentheile des Domes habe vorangehen lassen; und vielleicht finden Wunsch und Klage bei der großartigen Unterstützung, die dem Gebäude schon zu Theil geworden, ebenfalls ihrer Erhörung.*) Es handelt sich um den westlichen

*) Museum, Bl. für bild. Kunst, 1835, Nr. 45. (Kl. Schriften ꝛc. I. S. 416. Anm.)

*) Seit ich das Obige geschrieben, ist in der That bereits ein „Verein zur Wiederherstellung der Vorderseite des Kaiserdoms zu Speyer" gegründet worden

Vorbau, den der Würzburger Architekt Neumann bei der 1772 begonnenen Restauration des Domes aufgeführt hat. Es ist ein seltsam eigenthümliches Werk, charakteristisch für seine Zeit, mit der Hauptkuppel in der Mitte und den kleinen Kuppeln zu den Seiten an russisch-orientalisch-byzantinisches Wesen erinnernd, fast verwunderlich, und dennoch (etwa mit Ausnahme der kleinen Obelisken an den Ecken, die die Stelle von Strebepfeilern zu vertreten scheinen), nicht in absolutem Widerspruch gegen das Ganze, nicht geradezu unwürdig. Man will statt seiner einen neuen, mächtigen Vorbau im eigentlichen Style des Domes haben. Fordert dies das praktisch kirchliche Bedürfniß, so wird Nichts dagegen zu erinnern sein; anderweit will mir das Bedürfniß nicht sonderlich einleuchten. Ob durch einen Neubau etwas erreicht wird, das die Nachwelt in der That für besser erachtete als den gegenwärtigen Vorbau, steht dahin (exempla sunt odiosa); und wird es ein Vorbau im rein romanischen Style, dem Charakter des, in sich allerdings schon nicht einigen Ganzen thunlichst ensprechend, so ist es eben auch nur ein neues Modell des Alten, weder alt noch neu, weder uns mit jener tiefen Wirkung des historisch Ueberlieferten berührend, noch unserem Formengefühle, unserer geistigen Sprache ein wahrhafter Ausdruck. Und statt seiner wäre ein Andres verschwunden, das schon als ein Historisches dasteht, daran sich schon bedeutungsvolle Erinnerungen knüpfen und das sich schon, in seinem äußeren Stoffe, mit der ehrwürdigen Farbe des Alterthums zu bekleiden beginnt.

Es war gegen den Schluß des vorigen Jahrhunderts, als der französische Freiheitsbaum vor dem Dome errichtet war und unter diesem, bei dem wilden Gesange der Carmagnole, das Feuer flackerte, das die heiligen Bilder des Domes verzehrte. Dann ward beschlossen, den Dom selbst hinwegzutilgen und an seiner Stelle ein Marsfeld zu schaffen; der Vorbau aber, mit seinen hohen Pforten und Hallen, sollte als Triumphbogen, zum Eingange in das Marsfeld, stehen bleiben, und die Statuen oben auf dem Vorbau, die der Himmelskönigin in der Mitte und die des Bernhard und des Stephanus auf den Seiten, sollten hinabgestürzt und statt ihrer sollte droben das Standbild des Erdenkaisers, Napoleons, mit den Bildern der Weisheit und des Ueberflusses zu seinen Seiten, errichtet werden. Das Beschlossene schien unabwendlich. Aber es geschah nicht, und das Bild der Himmelskönigin steht wenigstens bis heute noch auf seiner geweihten Stelle.

Die Statuen der beiden männlichen Heiligen haben den allerdings nicht gar erquicklichen Rococostyl ihrer Epoche; die der Maria ist von seltener Schönheit. Auch sie ist in derselben Zeit, welche wir als die der künstlerischen Entartung zu bezeichnen pflegen, gearbeitet worden; aber der Künstler hat sich, für die Fassung der Gestalt und der Gewandung, den alten edeln Vorbildern des germanischen Styles mit Glück angeschlossen und dabei zugleich, ohne alle knechtische Nachahmung, ein selbständig warmes Gefühl zum Ausdrucke zu bringen gewußt. Die Gestalt der Maria vereinigt feierliche Würde und zarte Grazie, wie ihr es nicht allzuhäufig findet. Mich dünkt, sie hat ein Recht an jene Stelle. —

(Fortsetzung folgt.)

Merkwürdiger antiquarischer Goldfund im Lüneburgschen.

Der Bezirk des Amts Salzhausen, welches aus einem großen Theile des Heidedistrikts des frühern Amts Winsen an der Luhe gebildet worden, ist reich an Stein- und Erddenkmalen der Vorzeit, die von jeher eine interessante Ausbeute von Geräthschaften, Waffen und Schmuck unsrer heidnischen Vorfahren geliefert haben, wie u. A. in der Sammlung des historischen Vereins für Niedersachsen zu sehen ist. Insbesondere in dem gegenwärtigen Jahre hat das Amt Salzhausen, durch die gütigen Bemühungen des dortigen Herrn Amtmanns Meyer, diese Sammlung um einige ihrer interessantesten Stücke bereichert, z. B. die bei Sottorf in einem Erdgrabe gefundene römische Patella und andere Geräthe und Schmucksachen von Bronze, worüber nähere Mittheilungen in Nr. 177 der Hannöv. Zeitung vom 30. Juli v. J. zu finden sind.

Jetzt verdanken wir es von Neuem dem regen Eifer des genannten Herrn Amtmanns, daß ein vor Kurzem in dessen Amtsbezirke aufgefundenes, eben so seltenes, als interessantes und dabei werthvolles Schmuckstück unserer Vorfahren — ein massiv goldener Armring — vor wahrscheinlicher Vernichtung gerettet ist und eine der reichsten Zierden der vorgedachten Sammlung hoffentlich werden wird.

Aus den uns gewordenen Mittheilungen über die genauen und umsichtigen Nachforschungen, welche der Herr Amtmann Meyer in Betreff der Auffindung dieses Ringes an Ort und Stelle vorgenommen hat, wollen wir unsern Lesern in der Kürze Folgendes wiedergeben.

Die Tagelöhner Rüter und Diersen aus Bispingen, Amts Soltau, waren am 1. December v. J. im Auftrage des Kaufmanns Harms zu Salzhausen beschäftigt, in der an vorchristlichen Denkmälern reichen Feldmark des Dorfs Eyendorf, ½ Stunde von Salzhausen entfernt, große Granitblöcke aus der Heide herauszuarbeiten, welche zum Fundamente eines Gebäudes verwendet werden sollen. Als sie nun einen Stein, der in unregelmäßiger Form etwa 5 Fuß Quadrat gehalten, herausgebracht hatten, sahen sie in der Mitte der Stelle, wo der Stein gelegen, etwas blinken und fanden einen schweren, blanken Ring. Da sie glaubten, daß der Ring von „Messing" (Bronze) sein könne, wie sie ähnliche wohl früher schon gefunden haben mochten, so wollten sie „das probiren". Zu diesem Zwecke hielt Diersen den Ring hochkantig auf einen Stein und schlug mit dem Hammer darauf. Der Ring zersprang von dem Schlage nicht, wie bei Bronze der Fall gewesen sein würde, sondern die Oeffnung desselben wurde angeblich davon um 1¼ Zoll verringert und in diesem Zustande wurde er etwas verbogen und mit sichtbaren Spuren des Schlages an seinem äußern Rande, von den Findern dem Apotheker in Salzhausen zur Beurtheilung des Metalls übergeben. Dieser überlieferte den für einen goldnen erkannten Ring dem Herrn Amtmann Meyer, welcher sich am folgenden Morgen mit den beiden Findern an den Fundort begab, der zu einer unter Vormundschaft stehenden Bruns'schen Hofstelle in Eyendorf gehört.

Etwa ½ Stunde von diesem Dorfe entfernt steht eine Gruppe von Steindenkmalen der heidnischen Vorzeit, die ungefähr 200 Schritte eins von dem andern entfernt, in einer trockenen Ebene liegen, welche nach Norden zu einem Bache sich herabneigt. Unter diesen Denkmalen, von welchen einige noch wohl erhalten sind, befindet sich ein fast gänzlich zerstörtes, ein s. g. „Steinbett" (Hünenbett) von anscheinend ovaler, vielleicht oblonger Gestalt, etwa 40 Fuß lang, 15 bis 20 Fuß breit und mit den schmalern Seiten nach Osten und Westen gerichtet. Die größeren Steine dieses Denkmals fanden sich bereits herausgenommen und nur die, anscheinend mit kleinen Steinen gefüllten Zwischenräume zwischen jenen waren unangetastet. In diesem Denkmale hat sich, so viel bekannt geworden, nichts gefunden, als ein roh gearbeiteter Winkel (Spindelstein, von gelblichem Thon, welcher zu der Vereinssammlung gekommen ist. Am westlichen Ende des Denkmals hat der Stein unter welchem der Goldring gefunden ist, isolirt gelegen und haben

---

und sind durch denselben Aufforderungen zur Sammlung von Beiträgen für das Herstellungswerk erlassen. Ich glaube, meine persönliche Ansicht dennoch aussprechen zu dürfen.

die Finder versichert, daß neben ihm keine andere Gegenstände vorhanden gewesen. Der Augenschein ergab, daß die fragliche Stelle und ihre Umgebung nur lehmige Sanderde und Steingeröll, aber keine Spur von Asche, Kohlen, Knochen, Scherben von Thongefäßen oder Metallgegenstände zeigte.

Der mehrerwähnte Goldring ist von dem Herrn Amtmann dem hannöverschen historischen Vereine zum Ankauf übersandt und jetzt in dessen Sammlungen ausgestellt, die bekanntlich jeden Sonntag von 12 bis 2 Uhr und jeden Mittwoch von 2 bis 4 Uhr dem Publikum geöffnet sind.

Der Ring selbst ist ein massiver Hand- oder Armring von ovaler (etwas verbogener) Form, glatt, ohne Verzierung, blank, wie neu, und offen; er hält im größten Durchmesser 3 Zoll, ist fast $\frac{1}{4}$ Zoll stark und hat eine fast $\frac{1}{4}$ Zoll weite Oeffnung. Es würde also der Ring für das Handgelenk eines nicht zu knochenstarken Mannes passend, aber zu weit sein für das Handgelenk der meisten Frauen. Nach dem Gutachten eines erfahrnen hiesigen Goldarbeiters ist der Ring aus einer Goldbarre geschmiedet und geschlagen, die etwas über $8\frac{1}{4}$ Zoll lang war und deren beide Enden ein Weniges zurück gehämmert oder gebogen sind. Der Ring wiegt $7\frac{3}{16}$ Loth und 6 Aß; das Gold desselben ist fast 22karätig und kann der Metallwerth des Ringes nach dem jetzigen Goldpreise zu etwa 85 Thaler Courant angenommen werden.

Unser Ring ist in seiner Form, Arbeit und Goldreinheit mehreren in heidnischen Gräbern Europas, zumal des nördlichen, gefundenen Ringen sehr ähnlich, wovon man sich in den Alterthümersammlungen zu Kopenhagen, Dublin, Berlin, Schwerin ꝛc. überzeugen kann.

Indem wir bemerken, daß im Königreiche Hannover, so viel uns bekannt geworden, ähnliche goldene Ringe, wie der hier in Rede stehende, früher nicht gefunden sind, wollen wir uns vorbehalten, sowohl über das wahrscheinliche Alter des Ringes, als über dessen Fundart in einem der Steinperiode angehörigen Denkmale, unsere Ansicht später mitzutheilen. **C. Einfeld.**

Blumenmalerei.

L. Kugler. — W. Drinhausen.

Es gehört ein eigenthümlich feiner Sinn dazu, dem zarten Leben, das still und heimlich die Kreise der vegetiven Natur durchdringt, sein eigenstes Wesen zu erlauschen und in Gebilden der Kunst abzuspiegeln. Selbst die Poesie hat gar manchen holden Strauß aus den duftenden Kindern des Waldes und der Flur erlesen, und wer wollte solche anmuthige Schöpfungen nicht lieben, in denen sich das anspruchslose Weben der Pflanzennatur und die feinfühlende Sensibilität dessen, der diese Blüthengaben, durchwebt vom Hauche der Dichtkunst, darbietet, gleich lieblich äußert? Und doch scheint das Wort fast zu schwer, zu sehr erfüllt von einem bestimmten Gedankengehalt, als daß es so ätherischem Wesen nicht ein zu bedeutungsvoller Geleitsmann wäre. Ja, in jüngster Zeit hat die Poesie nicht selten sich in diesem träumerischen Gebiete zu weit verloren, den Hauch würzigen Duftes, die Pracht bunter Farben zu einem Gegenstande müßigen Getändels gemacht, dem unbewußt vegetiven Dasein der Pflanzenwelt das ihr fremde Kleid bewußter Gedanken und Empfindungen übergeworfen und uns mit den klingenden Sachen gequält, die sie „den Vögeln abgelauscht" oder die sich „der Wald erzählt".

Ganz anders ist die Art, wie sich die Malerei der zarten Gebilde der Pflanzenwelt annimmt. Sie kann, ohne sich Etwas zu vergeben, den ganzen Zauber ihrer Farbentöne herleihen, um den vergänglichen Blüthen der Jahreszeiten ein unvergängliches Dasein zu schaffen. Sie faßt ihr Wesen schlicht und innig auf, ohne ihnen einen widerspenstigen Gedankeninhalt aufzubürden, und sucht nur, in sinniger Weise und treuer Nachempfindung ihren wahren Charakter zur Erscheinung zu bringen. So vergeistigt sie das Wesen derselben, gerade weil sie ihm keinen fremdartigen geistigen Inhalt unterschiebt.

Als eine so durchgeistigte Arbeit ist uns ein neuestes Werk von Louise Kugler (gegenwärtig in Bremen), das wir unlängst zu sehen Gelegenheit hatten, erschienen. Durch dies Werk sind wir zu den vorstehenden Betrachtungen angeregt worden. Dasselbe, für Privatzwecke und zwar als Weihnachtsgabe bestimmt, tritt in der bescheidenen Form eines „Kinderbuches" auf. Es behandelt, anknüpfend an bestimmte Lokalitäten und Verhältnisse, das Leben in der Natur im Kreislaufe eines Jahres. Text und Bild sind hier aufs Innigste mit einander verschmolzen, und während jener, mit Liedern und musikalischen Compositionen untermischt, ganz im Geiste kindlich naiver Anschauungsweise, das Leben in Wald und Wiese in dem bunten Wechsel seiner Erscheinungen schildert, vergegenwärtigen die dem Text zur Seite stehenden, überaus zahlreichen Aquarellbilder in wahrhaft künstlerischer Vollendung, die den verschiedenen Jahreszeiten angehörenden, sie charakterisirenden Gestaltungen selbst. So wird denn auf diesen Blättern zugleich Geist und Auge aufs Sinnigste und Innigste von den ersten Knospen des erwachenden Frühlings durch das sich allmälig zur vollsten Reife entfaltende Naturleben hindurchgeführt bis zu seinem Ende unter der Schneedecke des Winters. Pflanzengestaltungen aller Art, von den duftig blühenden bis zu den Pilzen und Moosen hinab, umgeben von Schmetterlingen, Insekten, Singvögeln und jenen kleinen Vierfüßlern, mit deren harmlosem Dasein sich das kindliche Gemüth so leicht und so gern befreundet, treten uns hier, gleichsam als seelenhafte Individuen, redend entgegen. Durch einen harmonischen Zusammenklang von Form und Farbe aber rechtfertigen die Darstellungen selbst das, den Pflanzen an sich gewissermaßen natürliche, reizende Spiel der Arabeske, welches die Phantasie der Künstlerin, wenigstens zum Theil, mit ihnen trieb.

Der Wunsch, dies Werk vervielfältigt zu sehn, dürfte an der Kostbarkeit eines solchen Unternehmens, da es auf eine Ausführung in Buntdruck ankäme (das Format ist groß 4.), scheitern. Es wird also vielleicht auch diese Arbeit, wie so manche anderen, schätzbaren Werke*) der Künstlerin über den Kreis des Privatlebens nicht hinaustreten. Dies aber ließ es uns bei der allgemeinen, künstlerischen Bedeutung der Arbeit um so mehr als Pflicht erscheinen, ihrer in diesen Blättern zu gedenken. **H. Weiß.**

Bei dieser Gelegenheit sei mir erlaubt, eine ähnliche Pflicht zu erfüllen, wie mein Freund und auf den Blumenmaler W. Drinhausen aufmerksam zu machen, der im vorigen Herbste nach Berlin kam, um im Museum die alten Meister zu studiren. Bis dahin Lehrer am Progymnasium in Meurs, war er bei immer wachsender Neigung zur Malerei und bei dem gefühlten Bedürfniß, seinen Selbststudien durch Beispiel und Lehre zu Hülfe zu kommen, unverdrossen zweimal wöchentlich nach Düsseldorf gepilgert, wo sich die dortigen Meister, unter ihnen besonders Minjon, für ihn interessirten, mit großer Freundlichkeit unterrichteten, und auf seinem eigentlichen Felde, der Blumenmalerei, festhielten.

---

*) Wir erwähnen hier nur als eine äußerst sorgfältig durchgeführte Arbeit die Illustrirung des schönen Märchens von Novalis: Rosenblüth und Hyazinth, wozu auch Fräulein A. v. Hochstetter das Figürliche ausführte; dann die im Jahre 1848 in Berlin auf der Kunst-Ausstellung ausgelegten „Fünfzehn Arabesken-Blätter in Aquarell," Randverzierungen zu dem Gedicht: Morgenländischer Mythus von E. Geibel, woran jene genannte Künstlerin ebenfalls mitgearbeitet hatte. Dies Letztere, im Besitz der Kaiserin von Rußland, wird vermuthlich in Farbendruck erscheinen.

Die zahlreichen Studien des Hrn. Drinhausen in Oel- und Waſſerfarben zeigen, daß er ſowohl die Eigenthümlichkeiten der Pflanzengattungen mit großem Erfolge betrachtet und aufgefaßt hat, als auch, daß er ſehr glücklich im Wiedergeben derſelben iſt. Es ſprach auch aus all' den Blättern dieſe Liebe zu der Pflanzenwelt, welche ſich ſelbſt an Blumenindividuen zu hängen und ihnen eine Aufmerkſamkeit zu widmen vermag, wie es der leidenſchaftlichſte Portraitmaler nur immer dem Menſchengewächs zu ſchenken im Stande iſt. So war hier eine Roſe durch alle Stadien ihrer Entfaltung, dort eine Erdbeere durch diejenigen des allmähligen Reifens mit liebevoller Theilnahme verfolgt und immer von Neuem porträtirt. Uns fielen jene Verſe Rückerts aus ſeinem Dichterſtillleben ein:

Auch Blumen lieb' ich, die nicht blühn,
Wenn ſie nur würzige Düfte ſprühn,
Und bei mir gleichen Liebesſpruch
Haben die farbigen ohne Geruch.
Und allen Farben gilt daſſelb'
Ob weiß und roth, braun oder gelb,
Hell, dunkel, glänzend oder matt,
Mit ſo und ſo geformtem Blatt,
Gelockt, gezauſt, gekraust, geſchlitzt,
Gelockt, gekraust, gelauzt, gespitzt,
Hoch oder niedrig, ſteigend, liegend,
Sich windend, biegend oder ſchmiegend,
Und mag der Kelch nur einfach ſein
Oder gefüllt zum Platzen ſein.
Ich liebe deine Formenmenge,
Natur, dein Herz iſt nicht zu enge,
Raum haſt du, wie ein Dichterherz,
Für ernſte Lieb' und heitern Scherz.
O hätt' ich wollen mich bequemen,
Mit Menſchen ſo verlieb zu nehmen,
Wie ich's mit meinen Blumen thu',
Viel früher fand ich Glück und Ruh'.

Die Blumenmaler ſind alſo, wohin der Dichter zu kommen wünſcht, in dem freundlichen, innigen Verkehr mit einer mannigfaltigen, ſtillen Welt von Weſen, welche lieb zu gewinnen nicht ſchwer wird. — Worauf Drinhauſen nun ſeine Aufmerkſamkeit zu richten hätte, das wäre die Compoſition. Freilich wird dieſe nur zu häufig von Blumenmalern als etwas Ueberflüſſiges ganz aus dem Spiel gelaſſen und ſie ſind mit ſich zufrieden, wenn ſie in der treuen Naturnachahmung der einzelnen Blumen ꝛc. das Mögliche geleiſtet haben. Aber das verräth wenig künſtleriſches Bewußtſein, und da wir in einem gegenwärtig im Kunſtvereinslokale ausgeſtellten Blumenſtücke Drinhauſens im Einzelnen glücklichen Takt für die Compoſition wahrnehmen, ſo wollten wir nicht verſäumen, auf die Nothwendigkeit der Pflege deſſelben hinzudeuten. F. E.

Neujahrsgeſchenke der Gebrüder W. und A. Wolff.

Leider iſt die gute, alte Sitte, beim Beginne eines neuen Jahres ſinnreiche Neujahrsgeſchenke auszutheilen, immer mehr im Abnehmen. Findet man doch kaum Zeit zu den ſonſt üblichen Beglückwünſchungen. Um ſo mehr erfreut es, jenen ſchönen Brauch von künſtleriſcher Seite feſtgehalten zu ſehen. Schon ſeit einigen Jahren pflegen die Gebrüder Wolff an ihre Freunde und Gönner Gratulationsgeſchenke zu vertheilen, welche in kleinen, von Wilhelm Wolff, dem rühmlichſt bekannten Thierbildner, modellirten und ſeinem Bruder Albert, dem Gießer, geformten und gegoſſenen Bronze-Arbeiten beſtehen. Drei derartige Werke der Kleinkunſt ſind bereits entſtanden und, dem launigen Zwecke angemeſſen, in fein humoriſtiſcher Weiſe ausgeführt. Das älteſte, aus dem Jahre 1850, und nur mit der betreffenden Jahreszahl bezeichnet, ſtellt auf viereckiger Platte von 3½ Zoll im Quadrat einen, aus vertiefter Kreisfläche ſich reliefartig erhebenden liegenden Hund dar, welcher, weil „es ihn juckt — ſich kratzt". Er verſinnlicht demnach das bekannte Sprichwort, deſſen wahre Bedeutung allen Denen, die überhaupt gewohnt ſind, von Zeit zu Zeit mit ſich abzurechnen, am Jahresſchluß beſonders klar werden dürfte. Die zweite Arbeit iſt in Form einer Medaille von 2 Zoll Durchmeſſer. Sie enthält auf der einen Seite nur eine einfache Schriftbezeichnung mit den Namen der Verfertiger und der Jahreszahl 1853, auf der Gegenſeite aber, in Hochrelief, das Bild einer auf wiſſenſchaftlichem und künſtleriſchem Apparat und Lorbeern — trauernden Eule. — Bei weitem durchgeführter indeß als jene genannten Werke, und daher vorzugsweiſe berechtigt nicht nur als ein künſtleriſcher Scherz, vielmehr noch als ein ſelbſtändiges Kunſtwerk überhaupt betrachtet zu werden, iſt das dieſjährige Wolff'ſche Gratulationsgeſchenk. Daſſelbe hat ebenfalls die Form einer kreisrunden Medaille. Es beträgt 2½ Zoll im Durchmeſſer und iſt auf beiden Seiten bildneriſch behandelt, während die Namen u. ſ. w. der Geber nur auf eine Umſchrift beſchränkt ſind. Dieſe umfaßt ein erhoben gearbeitetes Bildwerk, welches in der Profil-Anſicht eines vorgeſtreckten Elennthier-Kopfes, auf deſſen Geweih ein Faſan ſchüchtern Platz genommen hat und in einem das Geweih umlaufenden Spruchbande beſteht. Auf dem Spruchbande leſen wir die bedeutungsvollen Worte: „Bitten um Schutz auch für die Kameraden."

Es handelt ſich hier alſo um eine Neujahrs-Petition, welche jene, durch Aufhebung des Jagdgeſetzes vorzugsweiſe gefährdeten Thiere Nordpreußens, durch W. Wolff an die Menſchheit ergehen laſſen und der ſich gewiß Jeder — er mag Thierbildner ſein oder nicht — um ſo lieber anſchließt, als ſowohl der Gattung der Elennthiere, wie der der Faſane, in den genannten Provinzen bereits der Untergang bevorſteht. — Von allgemeiner Bedeutung iſt das Gegenbild. Dieſes zeigt einen Adler, der auf einer Schlange ſteht, die ſich unter ſeinen Krallen windet und deren Kopf er zu zerhacken droht. Es ſymboliſirt ſomit den ſiegreichen Kampf des Guten und Erhabenen mit der ſchleichenden Jämmerlichkeit der irdiſchen Welt und eignet ſich in dieſer Auffaſſung trefflich zum Neujahrsbilde, indem es einerſeits tröſtend, andrerſeits ermahnend die Wünſche oder Vorſätze des Einzelnen für das neue Jahr aufzufriſchen oder anzuregen geeignet iſt.

Irren wir nicht, ſo iſt dieſes Bild Copie eines der Medaillons, welche, von W. Wolff erfunden und modellirt, dann in Marmor ausgeführt, gegenwärtig die Sockel der Schloßbrücken-Gruppen ſchmücken. Iſt dies wirklich der Fall, ſo gewinnt die Medaille, außer durch ihren künſtleriſchen Werth, auch noch dadurch an Intereſſe, daß ſie das Jahr der Aufſtellung jener Monumente, in Ermangelung einer beſonders darauf geprägten Denkmünze, in ſpielender Weiſe andeutet und verewigt. Da aber dieſe Medaille, wie auch die beiden zuerſterwähnten Gratulationsgeſchenke der Gebrüder Wolff in nur wenige Hände gelangt ſein dürfte, ſo ſchien es uns bei der Originalität dieſer Arbeiten um ſo angemeſſener, ihrer hier Erwähnung zu thun. H. Weiß.

Berichtigung.

Seite 3 Spalte 2 Z. 9 v. u. lies: ſtatt „kleinaſiatiſcher" „vorderaſiatiſcher".

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erſcheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Poſtämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzſch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 3. Donnerstag, den 19. Januar. 1854.

Kunstliteratur.

Conversations-Lexikon für bildende Kunst. Herausgegeben von Friedrich Faber. Illustrirt mit vielen Holzschnitten. 5. Bd. Leipzig, Verlag der Renger'schen Buchhandlung. 1853.

Je sorgsamer heutigen Tages die einzelnen Wissenschaften ihr besonderes Gebiet anbauen und bearbeiten, um so mehr wird das Bedürfniß gefühlt, den reichen Inhalt dieses oder jenes Sonderwissens in möglichst erschöpfender Uebersicht sich aneignen zu können. Auch die Kunstwissenschaft, eine der jüngsten unter den gelehrten Schwesternmusen, hat sich ein eignes Feld erobert, das um so ausgedehnter ist, je mehr es in benachbarte, mehr oder minder verwandte Territorien übergreift. Da sind nicht bloß die Geschichte, sowohl die politische, als die kulturbetrachtende, die Mythologieen der alten Völker, die Legenden und Sagen der christlichen Zeit, wie die Archäologie der antiken Welt herbeizuziehen: auch die Naturwissenschaften müssen von ihren Resultaten hergeben, um der Kunstübung und Kunstbetrachtung eine ernstere Basis zu geben. Ein Werk, das allen diesen Anforderungen, diesen vielseitigen Richtungen gerecht zu werden, über die verschiedenartigsten, dahin einschlagenden Punkte Belehrung zu geben verspricht, darf daher mit allem Recht ein äußerst erwünschtes, zeitgemäßes genannt werden. Diese Tendenz verfolgt das Conversations-Lexikon für bildende Kunst mit einer Consequenz, einem Eifer, der selbst die ungünstigen Verhältnisse kunstfeindlicher Jahre und Zeitströmungen überdauert hat. Schon längst hatten wir uns versprochen, auf dies in jeder Hinsicht lobenswerthe Unternehmen unsre Leser aufmerksam zu machen, in der Theilnahme an demselben zu ermuntern, anzuspornen. Jetzt, da der fünfte Band beendet vor uns liegt, erfüllen wir im Halten unsres Selbstversprechens eine Pflicht gegen das Publikum.

Der vorliegende Band, der den Buchstaben G beschließt, giebt gleich jedem der vorigen Bände einen Beweis von der Reichhaltigkeit, der Vielseitigkeit und Umsicht dieser Arbeit. Wie der Plan derselben überhaupt den gewöhnlichen Umfang eines Conversations-Lexikons sowohl nach der Breite als nach der Tiefe überschreitet, so finden wir auch hier neben einer Menge kleiner nachweisender Artikel, die dem Bereiche der Kunsttopographie, Technik, Aesthetik, Biographie, Mythologie u. s. w. angehören, mehrere größere Aufsätze, die einen bestimmten Zweig der Kunst, wie die Glasmalerei, Gießkunst, Goldschmiedekunst, oder besondere Arten von Kunstwerken, wie Gräber und Grabdenkmale, oder die Monumente und die Kunstgeschichte eines besonderen Landes, wie Großbritannien, ausführlich behandeln. Für diese Arbeiten wird die historische Darstellung in den Vordergrund gestellt, so zwar, daß nicht allein die Masse der Denkmale in geordneter Reihenfolge aufgezählt, sondern auch Wesen und Charakter der besondern Richtungen in geeigneter Weise dargelegt wird. Diese Beschreibungen zeichnen sich sowohl durch große Vollständigkeit, die durch sorgfältige Benutzung sämmtlicher, selbst in gelegentlichen kleineren Schriften verstreuten Notizen gewonnen ist, als auch durch eine ansprechende, lebendige Art der Darstellung aus. Dazu kommt noch eine Menge großentheils vortrefflicher in den Text gedruckter Holzschnitte, die, wo es nothwendig oder wünschenswerth erschien, dem Werk als beste Erklärung dienen.

Wir wollen nicht behaupten, daß alle Theile immer gleich gut und klar gearbeitet seien, oder daß wir mit den Ansichten der Verfasser überall übereinstimmen. Allein auf eine ins Einzelne gehende Kritik kommt es hier gar nicht an. Genug, daß das Werk überall den gegenwärtigen Stand unserer Wissenschaft als den seinigen erkennen läßt, daß die Resultate der Forschung durchweg in gewissenhafter Weise der Darstellung zu Grunde gelegt sind. Wer eine entfernte Vorstellung von der Mühe und Schwierigkeit solcher Arbeiten hat, der wird den Männern, die sich dieser Last unterzogen haben, sich zu vollem Danke verpflichtet fühlen, wenn sie in so tüchtiger Weise ihrer Aufgabe zu entsprechen wissen. Hier gilt es nicht, im Einzelnen zu mäkeln, sondern das Ganze freudig anzuerkennen, um so mehr, da auch der Verlagshandlung durch die würdige, gediegene Ausstattung des Unternehmens nicht geringes Verdienst zugesprochen werden muß.

Gegen sie möchten wir noch einen Wunsch aussprechen; den, daß die Lieferungen nicht in so sehr langen Zwischenräumen erscheinen, und dadurch die Vollendung des Ganzen zu weit hinausschieben möchten. Einestheils ist dies geeignet, Theilnahmlosigkeit von Seiten des Publikums zu erzeugen, anderntheils werden bei Beendigung des Werkes zu viele Nachträge nothwendig. Eine Beschleunigung der Herausgabe ist daher im Interesse des Unternehmens selbst recht sehr zu wünschen. Der gebildeten Lesewelt aber wollen wir die Unterstützung des Werkes dringend empfohlen haben. Sowohl der bildende Künstler, der über die Stoffwelt, über Darstellungsweise, über ästhetische Fragen Belehrung sucht, als auch der Kunstforscher, der über Kunstwerke oder Künstler Nachweisungen verlangt, als auch endlich jeder Gebildete, der sich eine erschöpfendere Kenntniß des großen Gebiets künstlerischer Thätigkeit verschaffen möchte, wird hier reichlichen Gewinn finden.

Kunsthistorische Briefe. Die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtlichen Entwickelung von Dr. A. H. Springer. 2. Lief. Prag 1853. Ehrlich. (S. 161—320.) 25½ Sgr.

Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit. Herausgegeben von Ernst Förster. 1. bis 3. Lief. Leipzig, T. O. Weigel, 1853. — Man vergleiche D. Kunstbl. 1853. Nr. 52.

Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen. Von Dr. Fr. Th. Vischer. Dritter Theil: die Kunstlehre. Zweiter Abschnitt: die Künste. Zweites Heft: die Bildnerkunst. Geheftet 1 Thlr. oder 1 Fl. 45 Kr. Stuttgart, Karl Mäcken. — Eine sehr eingehende Besprechung dieses wichtigen Werkes wird in unserm Blatte erscheinen.

Handbuch der deutschen Mythologie mit Einschluß der nordischen, von Karl Simrock. (In 3 Büchern.) 1. Buch. Bonn, 1853. (VIII. 184 S. gr. 8.) 28 Sgr.

Der Kölner Dom, eine Kunstbetrachtung von A. Trendelenburg. gr. 8. In Comm. bei F. C. Eisen, Köln. — ⅓ Thlr.

Louis Gallait und die Malerei in Deutschland. Eine Episode aus der modernen Kunstgeschichte. Nebst einer Abhandlung über den Begriff des Malerischen und das Wesen der Malerei. Von A. Teichlein. München, H. Kaiser, 1853. — Wir werden darauf zurückkommen.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Einzelne Blätter.

Sonntagsmorgen. Gem. v. F. Schön. Gest. v. C. Preisel. Mannheimer Kunstvereinsblatt für 1852. Fol. — 3½ Thlr. Rud. Weigel, Leipzig.

Diepenbrock, Kardinal und Fürstbischof v. Breslau. Kniestück. Gem. v. F. Reigers. Gest. v. J. Burger. Fol. — Weiß Pap. 1½ Thlr., chin. Pap. 2½ Thlr. J. G. Manz. Regensburg.

II. Größere Werke.

Aus König Friedrichs Zeit. Kriegs- und Friedenshelden, I. Heft, enthaltend: König Friedrich. Der Dessauer. Zieten. Gez. v. Adolf Menzel. In Holz geschnitten von Ed. Kretzschmar. Roy.-Fol. in Umschlag 3½ Thlr. Alex. Duncker, Berlin. — Man sehe über diese ausgezeichnete Leistung unsern Artikel über Menzel im Hauptblatte.

Randzeichnungen zu neueren deutschen Dichtungen. Gez. u. rad. v. Eugen Neureuther. gr. 4. — 1½ Thlr. Ed. Hallberger, Stuttgart.

Die Geschichte des deutschen Volkes in fünfzehn Bildern dargestellt von Karl Heinr. Hermann. Gest. v. J. Thäter u. Storz. Mit erläut. Text v. Dr. A. Foß u. Vorw. v. Dr. J. Stahl. Fünfte Lief. Qu.-Fol. — 6 Thlr. Just. Perthes, Gotha. — Mit dieser Lieferung, auf welche wir noch ausführlicher zurückkommen, schließt das ganze höchst verdienstvolle Werk ab.

Die Bibel in Bildern von J. Schnorr v. Carolsfeld. 4. Lief. Fol. — Volksausg.: ⅓ Thlr. Prachtausg.: 1 Thlr. b. G. Wigand, Leipzig.

Die neuen Glasgemälde im Dome zu Köln, Weihgeschenk Sr. Maj. d. Königs Ludwig I. v. Baiern. Photographien v. Joh. Fz. Michiels. Köln, Verl. v. F. C. Eisen. 6 Thlr.

Zeitung.

Nürnberg. In der bereits früher besprochenen Fleischmann'schen Fabrik ist eben ein Werk zur Vollendung gebracht, welches vielleicht das Großartigste ist, was bisjetzt in der nachbildenden plastischen Kunst ausgeführt worden, nämlich das ganze Portal unsrer Frauenkirche, 36 Fuß hoch, mit zahllosen monumentalen und ornamentalen Verzierungen im reinsten und reichsten Germanischen Style. — Die Frauenkirche zu Nürnberg, vom Jahre 1355—61 auf Veranlassung des pracht- und kunstliebenden Kaisers Karls IV. an der Stelle der niedergerissenen Judenschule erbaut, ist, wenn wir sie wegen ihres geringen Umfanges nur als Kapelle betrachten, vielleicht die schönste aller existirenden, besonders wegen ihrer herrlichen, fast überreichen Vorderseite. Ihre Baumeister waren Georg und Fritz Ruprecht, die Bildhauerarbeiten daran sind von Sebald Schonover ausgeführt.

Das Fleischmann'sche Werk geht nach England in den Sydenham-Palast. Auch in Deutschland, namentlich von Berlin aus, sind dieser Fabrik vielfältige Aufträge zugekommen.

Will man die neuere Nürnberger Kunstindustrie charakterisiren, so darf man die Glasmalerei der Gebr. Kellner nicht übergehen, welche durch die Tüchtigkeit ihrer Leistungen die schwierige Concurrenz mit München überwinden, und, wenn auch in der Nähe verdrängt, doch in der Ferne ihren Markt zu behaupten wissen. So haben sie nach der Schweiz, nach Hamburg u. a. O. Arbeiten geliefert. In diesem Augenblicke steht ein in jedem Betracht ausgezeichnet zu nennendes Werk, ein Fenster, für eine Kirche in Lüttich bestimmt, in dem Atelier derselben ausgestellt. Es enthält Darstellungen aus der Geschichte des Kaisers Constantin nach Zeichnungen von Heideloff, der an ihnen wiederum sein romantisches Verzierungstalent bewiesen hat.

Brüssel. Belgien hat einen seiner strebsamsten Künstler verloren. Am 19. Dezember starb der Maler J. B. Van Eycken, Professer an der Brüsseler Akademie. Er war es, welcher die monumentale Malerei in Belgien anregte, selbst ein neues Verfahren für Wandmalerei erfand und durch Ausschmückung einer Capelle der Kirche Notre Dame de la Victoire in Brüssel seinem Vaterlande das erste monumentale Werk der Malerkunst des neunzehnten Jahrhunderts schuf. Er hatte den Auftrag, auch die Oberrundung und den Triumphbogen der Kirche mit Gemälden auszuschmücken, und sich den Triumph der heil. Jungfrau Maria zum Vorwurfe genommen. Die Cartons zu den Bildern waren schon theilweise vollendet. Seinem Künstlerrufe hat Van Eycken ein schönes Denkmal in den für genannte Kirche in Oel ausgeführten Stationen gesetzt. Zahlreiche Freunde und Schüler, denen der Verblichene ein wahrer Lehrer gewesen, beweisen den herben Verlust des eben so tüchtigen als bescheidenen Meisters, der noch in der vollsten Kraft des Lebens stand. (K. Z.)

Dublin. Unter dem Namen „Irish Institution" hat sich in Folge der Dubliner Ausstellung in Dublin ein Verein gebildet, dessen Zweck die Bildung einer National-Galerie für Sculptur und Malerei ist. Die hohe Aristokratie des Landes und andere Kunstfreunde haben einstweilen die gediegensten Kunstwerke ihrer Sammlungen der Galerie überlassen; selbst der König der Belgier hat gestattet, die besten Bilder, welche er der Dubliner Ausstellung anvertraut hatte, in der neuen Galerie aufzustellen. Man hofft, durch diesen Verein, der über bedeutende Mittel zu verfügen hat, bald viele Künstler beschäftigt zu sehen, indem die Galerie auch Werke lebender Meister aufnehmen soll. (K. Z.)

Paris. Die Kupferstich-Sammlung des Hrn. Thorel, aus 31 Blättern bestehend, hat, bei ihrer Versteigerung, nicht weniger als 52,000 Frcs. (13340 Thlr.) eingebracht. Die h. Familie von Edelinck ging für 1160 Frcs., Marc Anton's h. Cäcilia für 1080 Frcs., Türenne's Bild von Nanteuil für 860 Frcs., Rembrandt's Samariter für 2100 Frcs., Müller's Madonna di S. Sisto für 2,530 Frcs. und Rembrandt's Bürgermeister Six für 3,503 Frcs. weg. (B. N.)

Der Moniteur meldet, daß Hr. Visconti, Architekt des Kaisers, Mitglied des Instituts, Leiter der Arbeiten zur Vollendung des Louvre, am 29. Dezember, Abends um 5 Uhr, am Schlagflusse gestorben ist. — Seit einigen Tagen beschäftigte sich Visconti mit den Arbeiten zur äußeren Verzierung des Louvre; am Nachmittag seines Todes befand er sich im Cabinet des Staatsministers Fould; um 5½ Uhr begab er sich über den Carroussel-Platz nach seinem Arbeitszimmer im Louvre. Sein Wagen erwartete ihn unten. Als er nicht kam, suchte ihn sein Bedienter und fand ihn in seinem Büreau todt in sitzender Stellung. Visconti war 69 Jahre alt.

Rom, im Dezember. Im vorigen Monat wurde durch besondere Ausstellung ein Bild des Malers Engert aus Wien bekannt.

Das große Gemälde vergegenwärtigt den Moment aus der Geschichte Manfreds, wo nach der unglücklichen Schlacht von Benevent die zarten Kinder der Mutter entrissen werden, um in Gefangenschaft zu schmachten.

Der Inhalt und das Gewicht dieses Momentes lag in der furchtbaren Größe der That, daß der regierenden Königin die Thronerben, der Mutter ihre Kinder entrissen wurden. Die doppelten Empfindungen einer Königin und Mutter, ihr gegenüber eine rohe usurpatorische Gewalt, dazwischen das Leiden unschuldiger Kinder, bot ein reiches Feld für die psychologische Entfaltung dar. In der Darstellung dieser psychologischen Entfaltung liegt das Geheimniß der Wirkung, welche in solchen Conflicten der sittlichen Welt und roher Gewalt beruht. Je unbewegter und kälter diese rohe Gewalt gegen den Stolz einer Kö-

nigin, gegen das unantastbare Besitzrecht einer Mutter anstritt, an die sich die wehrlosen Kinder schmiegen, — um so großartiger muß der Eindruck sein. Denn tragische Momente potenziren ihre innere Macht durch Vereinfachung der äußern Erscheinung.

Auf diese psychologische Gegenüberstellung scheint uns der Künstler nicht genug Gewicht gelegt, noch in Betracht gezogen zu haben, daß diese That, der herrschenden Staatsgewalt der Königin gegenüber, etwas Anderes ist, als ein gewöhnlicher Straßenraub oder Diebesstreich. Denn wie kann man es billigen, daß die Kriegsleute mit solchem Anstrich von äußerer Gewalt eindringen, wo kein Widerstand ist? Der Eine packt das erste Knäblein quer wie eine Waare unter den Arm, so daß es horizontal liegt, und ähnlich gewaltsam werden die andern hinweggerissen. — Der Widerstand bestand hier in dem sittlichen Proteste gegen den Frevel solcher That roher Gewalt.

Ein solcher Gegenstand ist zu furchtbar, zu groß, als daß er viel Nebensächliches in die Darstellung aufnehmen könnte. Deshalb stört das thatsächliche Greifen und Packen der Kinder, die nur durch einen Anspruch des Rechtes und des Herzens, nicht durch äußere Bande gehalten werden, da, wo man von der einen Seite den teuflisch kalten Willen der That, von der andern die Größe des Verlustes zu sehen begierig ist. So schön und brillant der Sammet, die Seide und das Gold der Gewandungen auch gemalt ist, und dies bekundet in der That Meisterschaft des Pinsels, so wenig hebt es die Macht der Catastrophe; und es muß doch verlangt werden, daß alle bei einem Kunstwerk angewandten Mittel seiner Idee dienstbar werden. Ein entschiedenes Talent für die Farbe ist dem Künstler nicht abzusprechen. — Anderweitig sahen wir eine Zeichnung von Hrn. Engert, die großes Lob verdient. Hr. Engert hat nämlich eine getreue Zeichnung der Rafaelschen Sibyllen aus der Kirche S. Maria della Pace angefertigt, um darnach, anstatt früherer Weise gemäß Kupferstiche, jetzt Photographien machen zu lassen. Der sehr geschickte Photograph Macpherson hat die vorzüglichsten Photographien nach dieser Zeichnung hergestellt.

Da die österreichischen Künstler nicht zahlreich in Rom vertreten sind, so fügen wir unserm Bericht noch ein Bild von Carl Wurzinger an, das in umfangreicher Composition lebensgroßer Figuren den bekannten Moment vorstellt, wo die Protestanten von Kaiser Ferdinand I. Religionsfreiheit in feierlichem Tractat verlangen. Näheres über dieses Bild nach seiner Beendigung.

In jüngster Zeit ist wieder einmal ein Werk Rafaels zu Tage gekommen. Die Darstellung des ziemlich großen Oelgemäldes veranschaulicht eine heilige Familie. Der Besitzer des Bildes, Herr Ferrari aus Verona, reist mit demselben umher, ist aber nicht Willens, seinen Schatz zu verkaufen. — Wir werden nicht verfehlen, nach näherer Anschauung eingehender darüber zu berichten und begnügen uns für diesmal mit der Bemerkung des Prof. Minardi, daß zum Wenigsten die Composition und Zeichnung dem Rafael angehöre.

≏ **Rom,** 20. Dezember. Das römische Institut für Archäologie hielt am 9. Dezember seine diesjährige Eröffnungssitzung. Der erste Secretair Dr. Braun leitete dieselbe mit einigen allgemeinen Worten ein und ging zu einer Untersuchung der bisher „Phocion" benannten Statue des vaticanischen Museums über, indem er nachzuweisen suchte, daß dieselbe nicht den Phocion, sondern den Aristedemus vorstelle. Hr. de Rossi, unter den italienischen Gelehrten einer der wenigen, die sich durch Gründlichkeit auszeichnen, eröffnete eine Untersuchung über den Tempel des Hercules victor am Forum Boarium. Mit Benutzung vielfältiger Inschriften und besonders eines Planes des Peruzzi, der sich im Codex des Ursinus auf der vaticanischen Bibliothek befindet, bestimmte Hr. de Rossi die Lage der ara maxima und des Tempels des Hercules hinter der Kirche S. Maria in Cosmedin nach dem Circus maximus zu und dicht am Fuße des Aventin. Die weiteren Folgen, die aus dieser topographischen Bestimmung hervorgehen, wird Hr. de Rossi in den Annalen des Instituts erläutern. Hr. Dr. Henzen beschloß die Sitzung mit Darlegung einer längeren Inschrift aus Venafro. Dieselbe stammt aus Augustinischer Zeit und erstreckt sich dem Inhalte nach über eine Wasserleitung. Mommsen, der sie zuerst edirte, konnte sie nur unvollkommen wiedergeben, weil dieselbe an ihrem Fundort in solcher Weise sich eingemauert befand, daß die Entzifferung kaum möglich war. Die zweite Edition von Garucci erschien so wenig getreu, daß Dr. Henzen sich veranlaßt sah, einen genauen sorgsamen Abguß anfertigen zu lassen. Derselbe lag vor, und der Vortrag gab die Erläuterungen zur Restauration und Würdigung der Inschrift.

Der Reichthum der römischen Museen an Werken des Alterthums ist abermals um einen bedeutenden Fund vermehrt worden. Bei Gelegenheit eines Baues neben der Scala Santa am Lateran fand man vielfache Reste antiker Gebäude und einen vollständig erhaltenen großen Mosaik-Fußboden. In Bezug auf Kunstwerth ist derselbe in einfachen und edlen Formen gehalten und übertrifft an Größe die meisten Mosaiken. — Das Lateranensische Museum wird diesen Fund in Zukunft aufbewahren.

Neapel. In Cuma, wo bekanntlich Zahn im Jahre 1837 die berühmte Statue der Venus in Marmor von Paros fand, hat man kürzlich das Forum mit vielen Marmorsäulen von Cipollino und noch sechs erhaltene Marmor-Statuen ausgegraben; Raoul Rochette wird darüber wahrscheinlich eine Abhandlung herausgeben. Ueber die im vorigen Jahre in einem Grabmal bei Cuma gefundenen Wachsköpfe hat Quaranta verschiedene Abhandlungen geschrieben. Aloe ist kürzlich aus Venosa zurückgekehrt, wo man prachtvolle altgriechische Grabmäler entdeckt hat. (B. N.)

Kunstvereine.

Ausstellungen des Thüringer Kunstvereins im Jahre 1854.

Nach der Bekanntmachung im Kunstblatt Nr. 7. pro 1853 wird der Cyclus der diesjährigen Ausstellungen mit dem **1. Mai d. J.** beginnen, und werden demnach die geachteten Künstler Deutschlands und der Nachbarländer freundschaft eingeladen, diese Ausstellungen mit den Werken ihrer Kunst fleißig zu beschicken.

Die Ausstellung wird

am 1. Mai in Erfurt eröffnet.
Hierauf folgt • 1. Juni — Naumburg,
• 1. Juli — Jena,
• 1. August — Suhl,
• 1. September — Nordhausen,
• 1. October — Mühlhausen.

Die Bedingungen,

unter welchen die Einsendungen von Kunstwerken stattfinden können, sind zwar schon in der oben angeführten Nummer des Kunstblatts vom v. J. veröffentlicht; die unterzeichnete Direction findet sich jedoch durch vorgekommene Irrungen veranlaßt, dieselben auch in diesem Jahre noch einmal zu wiederholen und werden die Herren Künstler ersucht, genau darauf zu achten.

1. Die Einsendung der Kunstwerke muß bis spätestens zum **15. April d. J.** geschehen, und erwarten wir die schriftliche Anmeldung derselben spätestens bis zum 1. April d. J.
2. Nachsendungen einzelner Kunstwerke können zwar stattfinden, dieselben sind jedoch stets an die unterzeichnete Direction nach Erfurt einzusenden und muß deren schriftliche Anmeldung immer 4 Wochen vor Ankunft des Kunstwerks an dieselbe geschehen. Nachsendungen, welche erst im Juli d. J. eintreffen, werden nur franco angenommen.
3. Die Transportkosten für Her- und Rücksendung werden hier gezahlt, doch bedürfen Kunstwerke von mehr als 2 Ctr. Gewicht und zu großem Umfang erst der besonderen Genehmigung von uns. Besondere Nachnahmen und Speditionsgebühren werden jedoch niemals gut gethan, sondern nur die einfache Fracht gezahlt. Zusendungen von anderen Vereinen und Ausstellungen werden nur franco angenommen.
4. Alle Zusendungen von Kunstwerken erwarten wir per Eisenbahn, oder gewöhnliche Frachtfuhren, und nehmen Postsendungen oder Eilgut nur unter der Bedingung an, daß das Kunstwerk für die Porto- oder Eilfracht-Zahlung haftet.
5. Alle briefliche Anfragen, Anmeldungen u. s. w. müssen franco geschehen und an die Central-Direction des Kunstvereins nach Erfurt gerichtet werden.
6. Zugelassen werden zur Ausstellung vorläufig nur Original-Gemälde, Cartons, Zeichnungen und Kupferstiche.
7. Die Kunstwerke müssen sorgfältig verpackt sein und darf eine Kiste nicht mehr als ein Werk enthalten, widrigenfalls sich der Verein vorbehält, auf Kosten des Einsenders besondere Kisten anfertigen zu lassen. Der Deckel muß mit Schrauben befestigt, über sämmtliche Fugen mit starkem Papier verklebt und, eben so wie die Kiste, stark genug sein, um nicht eingedrückt zu werden. Mangelt eines dieser Erfordernisse, so kann dadurch, bei wegfallender Verantwortlichkeit des Vereins, nur Schaden und nach Umständen die Nachnahme der nöthig gewordenen Reparaturkosten für den Einsender erwachsen.

   Die Eröffnung der Kisten geschieht hier unter Aufsicht einer besonders dazu ernannten Commission, welche den Sachbestand festzustellen hat; eben so geschieht die Verpackung am Schluß jeder Ausstellung.
8. Da hier zum Schutze der Rahmen wo möglich alle Gemälde mit den

Kisten ausgestellt werden, so sind solche gut und sauber mit dunklem Papier auszukleben und an der inneren Seite des Deckels mit der genauen Beschreibung des Gegenstandes, Angabe des Preises, so wie mit dem Namen und Wohnort, resp. der genauen Beschreibung der Wohnung des Künstlers zu versehen.

9. Rücknahme der einzelnen Gemälde vor Beendigung des Cyclus ist zwar gestattet, es wird jedoch dann die Fracht dafür hier nicht gut gethan. Eben so wenig übernimmt der Verein die Kosten für irgend einen von den Künstlern bestimmten dritten Ort.

10. Der Verein hat für sich den Einsendern gegenüber die Verpflichtung, die Kunstwerke aufs Sorgfältigste zu bewahren und gegen Feuersgefahr zu versichern, so lange sie sich unter seiner Obhut befinden und namentlich auch für die bestmögliche Verpackung Sorge zu tragen.

Dagegen übernimmt weder der Gesammtverein, noch die einzelnen Städte die Gefahren des Transports, noch diejenigen einer durch Krieg, Aufruhr oder Tumult entstehenden Molestation, so wie er auch keine etwa verlangten Steuern bei der Einsendung und Rückkehr der Kunstwerke übernimmt.

Schließlich versichert die unterzeichnete Direction den Herren Künstlern noch ihre angelegentliche Bemühung zur Verwerthung der Kunstwerke, erwartet deshalb um so mehr eine recht zahlreiche Betheiligung und verweist hierbei auf den hier nachfolgenden Bericht des sehr günstigen Resultates der vorjährigen Ausstellung.

Für Düsseldorf wird Hr. Kastellan Jansen, für Berlin Hr. Kunsthändler L. Sachse, für Dresden die Arnold'sche Kunsthandlung, und für München Spediteur Pichler's sel. Erben die einzelnen bei ihnen abgegebenen Kisten sammeln und sie dann in größeren Transporten hieher senden.

Erfurt, im Januar 1854.

Die Central-Direction der Thüringer großen Kunstausstellung.

Dietrich, Königl. Professor.

Im Auftrag
des Appellations-Gerichts-Rath Tepler in Naumburg,
" Appellations-Gerichts-Director Dr. Gill in Jena,
" Kreisgerichts-Director Franke in Suhl,
" Real-Schuldirector Dr. Fischer in Nordhausen,
" Justiz-Rath Danner in Mühlhausen.

Thüringer Kunstverein zu Erfurt.

Der Jahresbericht pro 1853 kann erfreulicher Weise ein sehr günstiges Resultat melden, denn von den circa 200 Nummern des Ausstellungs-Catalogs wurden ein Viertel käuflich untergebracht, und zwar wurden von dem Verein selbst und durch Privatankäufe in den Ausstellungs-Städten 50 Kunstwerke von 32 Künstlern für die Gesammtsumme von 2237 Thlr. 10 Sgr. erworben.

Außerdem wurden eine große Anzahl vorzüglicher Kupferstiche und einige Aquarellen für die Summe von 180 Thlr. angekauft, wozu noch der Betrag für das Vereinsblatt „römisches Landmädchen" nach Riedel, gest. von Drömer, mit 349 Thlr. kommt, was einen Gesammtbetrag für erworbene Kunstwerke in dem verflossenen Jahre von 2766 Thlr. 10 Sgr. nachweist.

Wenn dies Resultat erfreulich genannt werden kann, so würde dasselbe doch noch weit bedeutender geworden sein, wenn eine größere Anzahl von Kunstwerken überhaupt und besonders mehr gute Genrebilder vorhanden gewesen wären, da gerade dieser Mangel von vielen Kunstfreunden empfunden wurde.

Es dürfte deshalb wohl gerathen sein, wenn die Künstler diesen Wink beachten wollten.

Die Hauptzierde der vorjährigen Ausstellung bildeten die von Sr. Majestät dem König, als Protektor des Vereins, gnädigst geliehenen acht Meisterwerke aus Allerhöchstdessen Sammlungen, worunter die Hussitenpredigt von Lessing die Perle war.

Leider empfand auch der Thüringer Verein den Mangel an neuern großen Historien-Bildern, und wird seinerseits gern auch geneigt sein, einen Verein mit fördern zu helfen, welcher die Mittel beschafft, unseren bedeutenden deutschen Meistern Aufträge zur Ausführung großer geschichtlicher Ereignisse geben zu können, die dann zur tiefern Erweckung des Kunstsinns im Volke selbst das Beste wirken werden. D.

Uebersicht der Kunstausstellungen im Jahre 1854.

Die Anmeldungen für den Kunstvereinskreis westlich der Elbe werden 14 Tage vor dem Schlußtermin der Ablieferung erbeten. Dieser Termin ist:
für Hannover der 18. Februar. (Adr. Hr. Hofbaumeister Vogell.)
" Magdeburg der 4. April. (Adr. Hr. Dr. Schneider)
" Braunschweig der 20. Mai. (Adr. Hr. Dr. Schiller.)
" Halle der 1. Juli. (Adr. Hr. Dr. Weber.)
" Gotha der 1. August. (Adr. Hr. Schulrath Loosf.)
" Cassel der 1. September. (Adr. Hr. v. Schmerfeld.)

Halberstadt wird nur eine kleine Zwischenausstellung halten.

Die Bedingungen sind abgedruckt im Kranach-Jahrgang (1853) No. 46. Beiblatt No. 12.

Der Norddeutsche Gesammt-Kunstverein hat folgende Ausstellungszeiten für die eingeladenen Künstler festgestellt:
für Bremen vom 1. März bis 31. März.
" Hamburg vom 12. April bis 6. Juni.
" Lübeck vom 22. Juni bis 20. Juli.
" Rostock vom 3. August bis 31. August.
" Stralsund vom 14. September bis 5. October.
" Greifswalde vom 20. October.

Die Ablieferung geschieht spätestens bis zum 21. Februar nach Bremen hin. Die Bedingungssätze finden sich Kranach-Jahrgang (1853) No. 47.

Die Kunstvereine in Regensburg und Würzburg, dann der niederbaierische Kunstverein in Passau mit dessen Filialverein Straubing veranstalten im Januar, Februar und März größere Ausstellungen vom 1sten jeden Monats ab. Die Kunstwerke sind nach Würzburg einzusenden. Die näheren Bedingungen waren bereits in No. 46, Beiblatt 12 des vorigen Jahrgangs angegeben und sind in der vorigen Nummer wiederholt worden.

Im Verlage von **Alexander Duncker**, Königlicher Hofbuchhändler in Berlin, Französischestraße Nr. **21.**, ist so eben erschienen:

Aus

König Friedrich's Zeit.

Kriegs- und Friedens-Helden

gezeichnet von

Adolph Menzel.

1. Lieferung: **König Friedrich — Der Dessauer — Ziten.**

In Holz geschnitten von Eduard Kretzschmar.

Roy.-Fol. in Umschl. 3 Thlr. 10 Sgr. Ausg. vor der Schrift 5 Thlr. 20 Sgr.

Für die Bedeutsamkeit dieses Werkes bürgt der Name des genialen Meisters, der sich in jene große Zeit so hineinversetzt hat, daß die hervorragenden Persönlichkeiten derselben in feinster Charakteristik voll Geist und Leben dem Beschauer entgegentreten.

Die Größe der Zeichnungen beträgt 10½ zu 8½ Zoll rheinisch, mithin werden Kunstblätter geliefert, wie solche in so großen Dimensionen in Holzschnitten nur selten zur Ausführung kommen dürften.

Erschienen ist und versandt:

Conversations-Lexikon für bildende Kunst.

Mit zahlreichen Illustrationen.

42ste Lieferung (VI. Bandes 2te Lieferung.)

Subscriptions-Preis à Lieferung ½ Thlr.; Pracht-Ausgabe à ⅔ Thlr.

(Das ganze Werk erscheint vollständig in 8—10 Bänden à 8 Lieferung.)

Renger'sche Buchhandlung in Leipzig.

F. A. Stargardt, Charlottenstr. 51. in Berlin, liefert 60 Radirungen von J. A. Klein für 4 Thlr.

Der Catalog der bedeutenden Sammlung von Kupferstichen, Kupferwerken, Kunstbüchern ꝛc. aus der **Chr. v. Mechel-** und **Haas'**schen Verlassenschaft zu Basel, darunter die Werke von Chodowiecki, Schmidt, Reynolds, welche den 15. Februar 1854 und folg. Tage zu **Leipzig** versteigert werden soll, ist durch jede Buch- und Kunsthandlung des In- und Auslandes zu beziehen.

Rudolph Weigel.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 4. **Donnerstag, den 26. Januar.** **1854.**

Inhalt: Ein Besuch der neuen Pinakothek in München. — Jaroslav Gemak und die Jänneraustellung des österreichischen Kunstvereines. — Pfälzische Studien. F. Kugler. (Fortsetzung.) — **Kunstliteratur.** Louis Gallait und die Malerei in Deutschland. Anton Gubitz. — **Kunstvereine.** Geschichte des Albrecht-Dürer-Vereins zu Nürnberg. — **Zeitung.** Berlin. Wien. München. Dessau. Rom. Paris. — Anzeige.

Ein Besuch der neuen Pinakothek in München.

Ich soll Ihnen, lieber Freund, von München schreiben und Sie thun allerlei Fragen, deren Beantwortung mich mehr oder weniger in die Schilderung hiesiger Kunstzustände und Ereignisse hineinführen würde. Später vielleicht Einiges davon, für dieses Mal nur ein Tagebuchblatt über unsre seit einiger Zeit eröffnete neue Pinakothek.

Der erste Eintritt war wider meine Erwartung, in Bezug auf das, was außen an der Wand geschrieben steht, ein durchaus wohlthuender, indem sich in mir sofort der entschiedene Eindruck festsetzte, als wäre das Gebäude in der Hauptsache als ein Denkmal des großen Rottmann gedacht, der hier in seinem vollen Glanze erscheint und dessen Heiligthum — wenn der Ausdruck erlaubt ist — den eigentlichen Kern des Gebäudes und die Spitze der Sammlung bildet.

Sodann drängte sich mir eine Bemerkung auf, welche, schon längst reifend, mir hier zur vollen Klarheit wurde, daß nämlich einerseits die deutschen Meister keineswegs durch die fremden, und andererseits die Maler der Frühzeit unserer neueren Kunstblüthe eben so wenig durch den späteren, im Schimmer der handwerksmäßigen Fortschritte glänzenden Nachwuchs geschlagen werden.

Vielmehr erscheinen hier erst recht vortheilhaft in ihrer einfach anspruchslosen Größe die Werke eines Josef Koch, namentlich seine großartige Landschaft nach einem Gewitter (1812) und das Winzerfest bei Olevano; ferner Catel mit seinen Aussichten über Aricia hinaus und bei Kastel Gandolfo; Reinhold's Kapuzinergarten bei Sorrent; Reinhard's Baumlandschaft mit Aussicht; Rebell's Morgenlandschaft bei Capri; die Landschaften von Dorner und Dillis, die Bauten von Dominik Quaglio, die Thierstücke von Wagenbauer und Kunz.

Abgesehen von den einzelnen Meistern herrscht im Allgemeinen offenbar bei unseren älteren mehr der Sinn des inneren Schaffens und bei der großen Menge der neueren die Lust an äußerlichem Machwerk vor, ja selbst die größere Zahl der Beschauer und namentlich der Künstler selbst, hört man selten davon reden, wie etwas gedacht, sondern fast immer nur, wie es gemacht ist, als ob denn wirklich die Mittel so sehr hoch anzuschlagen oder sehr das Wesentliche wären! Treten Sie vor das eine Bild von Koch und Sie werden gestehen, daß darin eine ganze Schaar der prächtigsten neueren Kunstausstellungsbilder stecken und aufgewogen werden.

Dennoch, obgleich die älteren Landschaften keineswegs so gar gering gegen die neueren zu achten sind, lehrte der erste Blick, daß in München, wo einst der große Cornelius eine so großartige Richtung für die geschichtliche Kunst eingeschlagen, aber leider weiter zu verfolgen gehindert wurde, gerade die Landschaft noch heute obenan steht. Der Grund dafür ist leicht zu finden, zum Theil in allgemeinen, zum Theil in besonderen Verhältnissen, die weitläuftiger zu entwickeln wir uns für ein andermal vorbehalten.

Kurz angedeutet muß vor Allem die Landschaft bei uns blühen, weil sie vermöge ihres musikalischen, durchaus nicht-politischen Charakters nicht gehindert ist und nach dermaligen Verhältnissen dem Herzen des Volks — wie die Musik — am entschiedensten nahe tritt und von ihm mit Lust und Liebe aufgenommen wird; zweitens weil hier keine Schule für die Landschaft ist und fremde Einflüsse und akademische Schnürleiber wiederum nicht hindern und drittens, weil hier als Vorbild der größte Landschaftsmaler aller Zeiten und aller Länder, der unsterbliche Rottmann, an der Spitze steht: ich glaube damit nicht zu viel zu sagen, trotz Claude Lorrain und Poussin, und Everdingen und Ruisdael; denn Koch und Andere — um auch die eigenen Meister nicht zu vergessen — hatten zwar eine großartige Anschauung und Viele der neueren haben eine bewundernswürdige Technik, aber Keiner hat mit solcher Künstlergröße zugleich solche Meisterschaft zum entschiedenen Einklang gebracht.

Was aber auch neben und außer Rottmann die neuere deutsche Landschaftsmalerei zu leisten vermag, dafür dienen als Beispiele: Heinlein's Gewitter, das sich am Orteles zusammenzieht (1845); Morgenstern's Elsassische Haide (1849); A. v. Bayer's Kloster-Gänge und Höfe; Stange's Frühglocke und Venedig im Mondlicht (1853); Kirchner's Verona in voller Sonnenpracht (1851); Achenbach's Herbstmorgen in den pontinischen Sümpfen (1846);

Marko's Sonnenlandschaft (1842); Braudes' Gegend bei Salzburg, die Bilder der Gebrüder Albert, Max und Richard Zimmermann, Bürkel's Platzregen, Ezdorf's Eisenhammer in Schweden, Ernst Fries u. v. a., — des unvergleichlichen Rottmann nicht weiter zu gedenken, dessen Meisterwerke, (außer den Griechischen Landschaften, dem Eibsee (1825), Burg von Sikion, Korfu, Monreale, hohen Göhl, Wendelstein bei Brannenburg, Aetna, Gräberstadt bei Sirakus) selbst in gedrängtester Kürze aufgeführt, einen zu großen Raum erfordern würden und einer besondern Besprechung aufbehalten werden müssen.

Und doch sind die genannten Meister nicht immer in ihren bedeutendsten Leistungen und die bei Weitem größere Zahl noch gar nicht vertreten, was natürlich bei einer so großartig angelegten Sammlung und neben den zum Theil noch immer fortwährenden anderweitigen Unternehmungen des Königs Ludwig nur nach und nach geschehen kann.

Bei weitem trüber erscheint uns das Bild, das sich von den Figuren-Darstellungen geben läßt. „Cornelius ist fort!" bleibt der unvergeßliche Weheruf. Daß er körperlich fort ist, ist nicht das Wesentliche; denn zu Berlin oder Rom ist er so gut in Deutschland, wie zu München; aber sein Einfluß ist erloschen und ihn wieder zu gewinnen, fehlt es — nicht bloß in München — zum Theil an Kraft, zum Theil am Willen.

Wenn übrigens Cornelius in und an der neuen Pinakothek fehlt, so darf uns das nicht bekümmern, denn wer trüge nicht seinen „Faust" und seine „Nibelungen" für's ganze Leben in sich; auch war er wirklich zu groß für ein verhältnißmäßig so kleines Gebäude und seine neue Pinakothek sind die Ludwigskirche, Glyptothek u. s. w.; ebenso sind Schnorr, Peter und Heinrich Heß in der Residenz, Allerheiligen- und Bonifazkirche zu suchen. Doch sind sie auch hier in kleinerem Maaßstabe vertreten, namentlich Peter Heß mit seinen köstlichen Skizzen zu den Hofgartenbildern aus dem griechischen Befreiungskampfe, dem Einzug des Königs Otto in Nauplia (1835), dem griechischen Reisezuge am Meeresstrand, dem wallachischen Pferdefang, dem Räuber Barbone u. s. w.; so wie Heinrich Heß in seinen pilgernden Landleuten vor Rom und einer Thron-Maria mit den 4 Kirchenlehrern und den Schutzheiligen der 4 neueren Kirchen von München (1853).

Wer deutsches Blut hat, wird sich freuen, wie hier W. v. Kobell die Franzosen bei Hanau jagt und Albrecht Adam unserm Gedächtnisse die Erstürmung der Düppeler Schanzen erhalten hat (1852); auch seine herrliche Schlacht von Custozza (1851) darf nicht unerwähnt bleiben.

So nahe den altdeutschen Bildern der großen Pinakothek erscheinen Overbeck und Schadow (mit seiner heiligen Familie) nicht genügend vertreten.

Schorn's großartig angelegte Sündfluth-Scene ist leider unvollendet geblieben und hinterläßt mehr nur ein wehmüthiges Gefühl, was der herrliche Künstler gewollt, aber zu vollenden durch höheres Wollen gehindert war, da er, das Bild als solches eigentlich erst anfangend, schon für immer unserer Mitte entzogen wurde.

Hübsche Griffe aus dem deutschen Volksleben sind u. a. Jakob Becker's brennendes Dorf, dessen schon oft ausgesprochenes Lob ich hier nicht zu wiederholen brauche; Hasenclever's Kandidat Jobs im Examen (1840), Kirner's Kartenschlägerin (1847) und seine Freischärler im Schwarzwalde, denen nicht ganz wohl ist; von Enhuber's Bildschnitzer und der Großvater mit seinem Enkel; Moritz Müller's nächtliche Heimfahrt von der Bauernhochzeit (1852) und Geyer's komische ärztliche Berathung. Dann aus dem italienischen Volksleben neben den bezüglichen Bildern von Peter Heß u. a. Riedel's Mutter mit dem sich auf ihrem Schooße anmuthig wälzenden Töchterchen (1848), Weller's Heimkehr der Feldarbeiter mit einer Schaar von Kindern (1831).

Endlich schließen wir mit den Kaulbach'schen Bildern, welche in den mäßig großen Skizzen seiner eigenen Hand im Innern aufgehängt und außen groß von Nilson an die Wand gemalt sind, weit und lebhaft — obgleich der Münchener Himmel bereits anfängt mit hinein oder — herauszumalen — in's Feld leuchten und gewissermaßen — als Aushängeschilder betrachtet — den Vorübergehenden einladen, nicht einzutreten. Das verneinende Prinzip, aus welchem Kaulbach sein Meisterwerk, den Reinecke Fuchs schuf, tritt auch hier mit der ganzen Gewalt seines eigenthümlichen Talentes hervor.

Halten wir uns indeß mehr an die Skizzen von Kaulbach's eigener Hand, und unterdrücken wir einstweilen den moralischen Unwillen, den sie theilweise auch in uns erzeugt, so kann man sagen, daß sie für die Ausführung im Großen vielleicht ursprünglich gar nicht und im Sinne etwa von fliegenden Blättern nicht übel gedacht sind; und wenn man die Bilder da draußen vergessen kann, so sind die kleinen Oelskizzen ganz gut zu ertragen, ja sie haben vor den ausgeführteren Oelbildern Kaulbach's noch den Vortheil einer gewissen Frische und weniger süßlichen Manier: sie machen in dem kleineren Maaßstabe nicht so viel Geschrei und keineswegs sich geltend als eine gemalte deutsche Kunstgeschichte, sondern bilden eine Reihe von einzeln herausgenommenen Darstellungen, die einentheils, namentlich in den drei Darstellungen der Maler, Bildhauer und Baumeister, wie sie so und so beschäftigt sind, ganz harmlose Künstlerwerkstätten veranschaulichen, anderntheils, wo Andere viel Humor, ja Witz oder sogar Bosheit erblickten, einen Cornelius oder Rottmann durchaus nicht beleidigen können. Meines Bedünkens liegt der Fehler bei Beurtheilung der Kaulbach'schen Bilder an der Art, wie man sie, durch Cornelius' großartige Auffassungsweise verleitet, auffaßt, die hier denn doch noch immer segensreich und wie an ein verlorenes Paradies gemahnend, nachwirkt. Es sollten gar keine Bilder im Sinne von Cornelius und einer monumentalen Darstellung sein, weder zur Verherrlichung, noch zur Herabsetzung der deutschen Kunst, auch keine historischen Bilder, sondern nur lustige, heitre Bilder, nicht Wandmalerei, sondern Malerei an die Wand und so sind sie denn immerhin eine ganz hübsche Erscheinung, bei der man sich eben nicht mehr denken muß, als Kaulbach sich selber dabei gedacht hat.

München.

Jaroslav Cermak und die Jännerausstellung des österreichischen Kunstvereines.

Das historische Genrebild ist eine Erfindung unseres Jahrhunderts, worauf wir stolz zu sein keine Ursache haben. Es ist eine Form, erfunden, um die Blößen unserer Historienmalerei zu bedecken, wie hinter der Novelle, dem historischen Roman sich das Unvermögen, ein Epos zu schaffen, verbirgt. Solche Kunstformen haben ihre Berechtigung in der Zeit, der sie angehören und aus der sie entstanden sind; aber sie haben keine Berechtigung über die Zeit hinaus; sie charakterisiren diese mehr, als daß sie den ewigen Inhalt derselben in erhabener Form der Nachwelt als ein κτῆμα ἐς ἀεί*) überliefern würden, sie sind in Wahrheit zu einem ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα**) geworden. Solche historische Genrebilder sind desto verdienstlicher, je mehr sie sich der gesunden Form der Genrebilder nähern, desto verwerflicher, je mehr sie sich zu historischen Gemälden

*) Besitz für immer.

**) Bemühung für den Augenblick.

aufblähen, und die Anekdote, die ihr Inhalt ist, zu einem historischen Sujet hinaufschrauben. An Surrogaten fehlt es gegenwärtig nirgends, nicht im Staate, nicht in der Kirche und der bürgerlichen Gesellschaft, — und an diese Surrogate sind die schwachen Verdauungskräfte gar Vieler so sehr gewöhnt, daß ihnen diese besser behagen, als eine gesunde Nahrung, eben so wie die Speisen der homerischen Helden heutzutage viele gastrische Uebel erzeugen würden. Warum sollte es nun in der bildenden Kunst an Surrogaten fehlen? an Surrogaten im Stoff, in der Form und im Inhalt? — Und wir haben deren in Menge, und wir begnügen und müssen uns leider mit solchen begnügen. Das historische Genrebild ist ein Surrogat für das ächte Historiengemälde, trefflich passend für unsere Kunstvereine, für unsere Kunstliebhaber, die großen wie die kleinen, denen ein ächtes Stück Geschichte viel weniger Behagen gewährt, als der leichtere Inhalt einer historischen Anekdote, oder eines anderen abgeschwächten historischen Stoffes. Die Mannesarbeit der Geschichte stimmt nicht zur Genußsucht des Jahrhunderts; wo sie diesem begegnet, in Kunstform oder in der Sprache der Geschichte, ist sie ihm weniger ein Aufmunterungsmittel, als ein Vorwurf. Von diesem Gesichtspunkte aus, den ich in kürzesten Umrissen voranzustellen für passend hielt, betrachte ich das ganze Fach des historischen Genrebildes. Es findet seine Rechtfertigung in den Kunstbedürfnissen der Gegenwart, nicht in sich selbst. Es hat, wie es sich bis jetzt ausgebildet hat, seine bestimmten Gränzen, es hat aus seiner Natur hervorgehende Aufgaben zu erfüllen. Aeußerlichkeiten, Nebensachen, Details sind dabei von großer Wichtigkeit. Da mit kleinen Mitteln versucht wird, sich in den Geist der Zeiten zu versetzen, von denen wir eine lebendige unmittelbare Anschauung nicht haben, so werden Behelfe aller Art herbeigezogen, und müssen herbeigezogen werden, wenn der Gegenstand nicht blos interessant, sondern auch verständlich sein soll. Und die Verständlichkeit ist bei diesem Fache eine Hauptsache; sie hilft dem Kunstwerke beim Publikum, das sich an den Gegenstand mehr hält, als an die künstlerische Lösung desselben.

Jaroslav Germak, Sohn eines sehr geachteten Arztes in Prag, hat in der Jänneraussstellung des österreichischen Kunstvereines ein solches Genrebild ausgestellt. Er hatte seine Kunstausbildung in Prag meist an der dortigen Akademie erhalten, sich später nur kurze Zeit in München und Düsseldorf aufgehalten, dann der Richtung Gallait's sich angeschlossen und lebt jetzt, wenn wir nicht irren, in Paris. Der Gegenstand seines Gemäldes ist der Hofpoet Kaiser Rudolph II. in Prag, Lomnicky z Buzim. Wir sehen ihn bettelnd auf der Prager Brücke. Das Bild zeigt eine glänzende, bestechende Technik, ein Verdienst, das man Gallait und seiner Schule nicht absprechen kann, aber es ist höchst mangelhaft in der Erfindung und in der Charakteristik, und macht deswegen nicht den Eindruck, den es machen würde, wenn es Germak verstanden und angestrebt hätte, diesen Anforderungen zu genügen. Es heißt den Wienern, die mit Böhmen genug Bekanntschaft zu machen Gelegenheit haben, viel zumuthen, diese Spanier und Franzosen für Böhmen zu nehmen, diese Karrikatur von Hofleuten für eine Charakteristik derselben. Auf kleinen Provinzialbühnen würde wohl kaum ein mittelmäßiger Komödiant Hofleute und andere Personen so verzerrt auffassen, als es Germak hier gethan hat. Auch mit der Auffassung des Kolorites, der Stimmung der Luft, kann man so wenig einverstanden sein, als mit der Zeichnung; diese zeigt in vieler Beziehung noch den Schüler, der sich kopfüber in das Studium der Technik geworfen, und alles andere darüber vergessen hat. Es ist etwas unangenehm, Czechen an das zu mahnen, was sie in Deutschland und von deutscher Bildung hätten lernen können, — aber in diesem Falle ist es Pflicht eines kritischen Referenten, den jungen begabten Künstler an die Lehren der Schulen zu erinnern, die er so schnell abgeschüttelt zu haben scheint. — Man sieht das Bild, man ist gereizt durch den blendenden Glanz der Farben, und fängt an, es zu untersuchen. Da sieht man Fehler in der Zeichnung und im Ausdruck, ein südliches warmes Kolorit, wo es nicht hingehört, und wenn man die verballhornten Böhmen, die in südlichem Sonnenlichte erleuchteten Gestalten betrachtet hat, nimmt man den Katalog in die Hand, und liest dort, welche Nation, welches Klima der Künstler hat schildern wollen, und wie wenig treu sich derselbe an den Gegenstand gehalten hat.

Gallait, und noch mehr seiner Schule, geht die Natürlichkeit, Leichtigkeit, Prätentionslosigkeit der Technik ab. Wie ist da Alles auf den Effekt berechnet, wie leicht sieht man diese Berechnung. Die großen Vorbilder der modernen Kunst, Tizian, Rubens, van Dyck, Rembrandt, — wie haben sie sich gerade in der Technik als Künstler bewiesen, und wie sehr hat das französische Element Gallait's Technik zu einer raffinirten gemacht, und die Naivität derselben gebrochen! — Damit sei keineswegs die fast dilettantische Technik mancher deutschen Künstler, ihr einseitiges Streben, alles Gewicht auf eine (oft noch sehr zweifelhafte) Erfindung zu legen, gerechtfertigt; aber es scheint uns, daß Mängel der deutschen Kunst nicht dadurch ausgeglichen werden, daß sie die Fehler oder Einseitigkeiten der belgischen adoptirt, daß sie sich aufgiebt, und zum Affen des Fremden wird. Und viele unserer Künstler sind auf dem besten Wege dazu. Es ist den Deutschen ohnehin nicht so schwer, sich aufzugeben und fremde Verdienste höher zu schätzen, als eigene, und nicht wenige Czechen suchen ein Verdienst darin, offene Ostentation mit der Verachtung deutscher Bildung zu treiben, besonders jene, welche von den Nationalitätsstürmen des Jahres 1848 berührt worden sind.

Unter den der Wiener Schule angehörigen Gemälden dieser Ausstellung sind nur wenige, die auf größere Beachtung Anspruch machen können. Unter diesen gehört vorzugsweise das Portrait des Kardinal-Primas von Ungarn, in Lebensgröße gemalt von Blaas. Dieser Künstler ist Tiroler von Geburt, und wie die meisten seiner Landsleute, ausgezeichnet durch technische Geschicklichkeit. Er lebte lange Zeit in Rom und ist gegenwärtig Professor an der hiesigen Akademie. In seiner Werkstatt befinden sich die Kartons zu den Bildern Christi und der Apostel, die er im Laufe des verflossenen Sommers in Foth bei Pesth in einer vom Grafen Karoly erbauten Kirche al fresco gemalt hat. Das Portrait des Kardinals in Lebensgröße, und in dem imposanten Kostüme seiner Würde ist der Glanzpunkt der Ausstellung. — Ein anderes Gemälde von A. Hansch, „die Jungfrau, der Mönch und der Eiger, von der Wengern-Alpe bei Morgenbeleuchtung gesehen", ist ein ganz flüchtiges Bild; doch gestehen wir, daß uns kleinere Gemälde, dieses in Deutschland noch viel zu wenig bekannten Künstlers bei weitem mehr ansprechen. Das Verdienst von Hansch liegt mehr in der Behandlung, besonders der Details und des Vordergrundes, als in der Auffassung. Letztere mangelt seiner „Jungfrau". — Auch die Zeichnungen Fr. Springer's, eines hiesigen jüngeren Architekten, verdienen große Beachtung. Springer macht die österreichischen Kunstdenkmale zu seinem besonderen Studium, und hat schon mehrmals aus seinen reichen Portefeuilles Einiges zur Ausstellung gebracht. Diesmal sind es Portale der Kirchen zu St. Paul und St. Leonhardt in Kärnthen und eine Monstranz und ein Kelch aus der Kirche zu St. Paul. — In der diesmonatlichen Ausstellung sind unter 58 Oelgemälden nur 19 von Wiener Künstlern und 18 von jenseits des Rheines.

Wien. N. O.

Pfälzische Studien.

Von F. Kugler.

(Fortsetzung.)

Ich reihe dem Vorstehenden zunächst ein Paar Notizen über den Dom von Worms an, dem ich am Schluß meines pfälzischen Aufenthalts, schon auf der Heimreise, wenigstens noch einen flüchtigen Besuch widmen konnte. Ich hatte früher annehmen zu dürfen geglaubt, daß er, seinen Haupttheilen nach, dem im J. 1110 geweihten Bau angehöre; v. Quast hält ihn der Hauptmasse nach (mit Ausschluß der Obertheile des Schiffes, der Gewölbe und des Westchores) für den Bau, welcher nach der von Schannat aufbewahrten Nachricht im J. 1181 eingeweiht wurde. Schnaase stimmt der letzteren Ansicht bei. Auch ich meinte jetzt, den Dom, bei so vielen schlagenden Kennzeichen der spätromanischen Epoche, welche er allerdings zur Schau trägt, als ein zweifelloses Werk dieser Spätzeit betrachten zu müssen; dennoch sind mir, bei reiflicher Erwägung aller Verhältnisse, wiederum Bedenken, wenigstens gegen die Unbedingtheit dieser Ansicht, aufgestiegen, und ich halte es zum Mindesten für gerathen, das entschiedene Urtheil bis auf die Anstellung genauerer Lokal-Untersuchungen und die Mittheilung des Ergebnisses derselben dahingestellt sein zu lassen.

Ein Pfeiler um den andern, im Schiffe des Doms, ist an seiner Vorderseite mit dem Gurtträger für das Hauptgewölbe, Pfeilervorsprung und Halbsäule, versehen. Man sagte mir im Dome, diese Theile seien nachträglich der Pfeiler- und Wandmasse eingebunden; ich glaubte, hierauf kein sonderlich großes Gewicht legen zu dürfen, da mir die Gliederungen an dem voraussetzlich Alten und dem voraussetzlich Hinzugefügten identisch zu sein und daher jedenfalls keinen wesentlichen Zeitunterschied zu bezeichnen schienen. An selbständiger näherer Untersuchung des Thatbestandes verhinderte mich ohnehin die Kürze der Zeit und der trübe regnerische Morgen. Nehmen wir aber diese Gurtträger und die Gewölbbögen hinweg, so erhalten wir für die Hauptanordnung des Mittelschiffes doch in der That, in fast überraschender Weise, dasselbe System, welches ich als das ursprüngliche bei dem Dome von Speyer voraussetzen mußte. Und nehmen wir an, daß der Dom ursprünglich ungewölbt gewesen und das Gewölbe erst später hinzugefügt sei, so können wir auch für die sehr auffällige Einrichtung der östlichen Chorabsis, deren Grundriß im Inneren halbrund ist, während sie nach außen, in höchst compacter Masse, viereckig vortritt, eine Erklärung finden; es wäre dann eine, erst später hinzugefügte Verstärkung der Mauermasse, zur Widerlage gegen den Druck und Schub der östlichen Kuppel. Bemerkenswerth ist es ferner, daß, während an den Obertheilen des Innern so vielfach Details spätromanischer Zeit erscheinen, die Basamente des Innern doch zumeist noch ein fast auffällig strenges Gepräge tragen. Sehr zu beachten ist es sodann, daß Schannat keineswegs von einem Neubau, der im J. 1181 geweiht wurde, sondern ausdrücklich nur von der Wiederherstellung eines älteren Baues spricht. Er sagt dies an zwei verschiedenen Stellen seines Werkes*), zuerst mit der Bemerkung, daß der Bischof Konrad von Worms die Weihung vollzogen, nachdem er den „zum großen Theil" zusammengestürzten Dom wiederhergestellt; dann mit der noch bestimmteren Angabe, daß die Weihung vor sich gegangen, nachdem der Bischof die „den Einsturz drohende" Kirche zu ihrem früheren Zustande zurückgeführt. Freilich fehlt dieser Notiz die urkundliche Bewährung; doch wird ein so sorgfältiger Sammler wie Schannat jedenfalls nur bei dem unwiderleglich entgegengesetzten Thatbestande des Irrthums zu beschuldigen sein; auch wird zunächst um so mehr vorausgesetzt werden müssen, daß sein Bericht einer guten Quelle entnommen ist, als er ihn zweimal ohne Bedenken giebt.

Es hat also in der That den Anschein, daß bei dem Dome von Worms ein ähnliches Verhältniß obwaltet, wie ich es gegenwärtig bei den Domen von Mainz und Speyer habe voraussetzen müssen, d. h. daß er im Beginn des 12ten Jahrhunderts als eine im Mittelschiff flachgedeckte Pfeilerbasilika erbaut wurde und hievon erhebliche Theile, das Grundsystem des Inneren bildend, noch erhalten sind, und daß er erst später, gegen den Schluß des Jahrhunderts, mit Hinzufügung der erforderlichen Theile, in eine Gewölbkirche umgewandelt wurde. Hiebei würden aber zugleich, worauf Schannat hindeutet, vielfache Schäden der alten Anlage auszubessern gewesen sein; die vorhandenen erheblichen, mehr oder weniger dekorativen Verschiedenheiten in den Einzelabschnitten des inneren Systems scheinen es zu bestätigen, daß hier eben nur Einzelarbeiten vorgenommen wurden, während (wie schon in Betreff des Mainzer Domes bemerkt) bei einem völligen Neubau die Durchführung eines gleichartigen Planes wenigstens mit durchaus überwiegender Wahrscheinlichkeit vorauszusetzen ist. Fertig aber war, wie auch v. Quast sehr richtig bemerkt, der Herstellungsbau im J. 1181 bestimmt nicht; auch wieviel davon bei der Weihung vollendet sein mochte, dürfte vor der Hand sehr schwer zu ermitteln sein. Die von Schannat angedeutete besondre Feierlichkeit der Weihung, unter Beisein Kaiser Friedrich's I., scheint hiefür von keinem wesentlichen Belang; es ist vielmehr durchaus nicht unzulässig, anzunehmen, daß gerade die Gegenwart des Kaisers zur Beschleunigung der Weihung, die durch ihn nur eine höhere Würde erhalten konnte, eine Veranlassung gab, und daß man sich einstweilen in der Kirche mit irgend welchen interimistischen Einrichtungen behalf. Dann, bei den folgenden unruhigen Zeiten, wird die weitere Fortführung des Baues nur sehr langsam vorgeschritten sein, wie dies die unzweifelhaften Kennzeichen der letzten Epoche des romanischen Styles, namentlich auch am Aeußern des Gebäudes, bezeugen. — Die Seitenschiffe dürften übrigens schon in dem alten Bau mit gewölbter Bedeckung versehen gewesen, die an den Rückseiten der Pfeiler vorhandenen Halbsäulen somit als der alten Anlage zugehörig zu betrachten sein.

Sehr auffallend bleibt bei alledem jedoch die entschiedene Gleichartigkeit der Gesimse, — der Kämpfer, unterwärts über den Pfeilern und oberwärts über den Gurtträgern, und der über den Bogenstellungen des Schiffes durchlaufenden Horizontalgesimse, — sowie der Umstand, daß ebendieselben Gesimse auch noch anderweit an solchen Gebäuden jener Gegend vorkommen, welche der spätromanischen Epoche und der des Uebergangsstyles angehören. Es herrscht hierin eine etwas rundliche Karniesform vor, zumeist in der Anordnung, daß zwei solcher Karniese übereinanderstehen. Bei den Kämpfergesimsen findet sich unter dem bunten Wechsel der in solcher Art sauber profilirten Deckglieder überall ein großer, schwerer, wenig ausladender Wulst, dessen Profil aus dem des abgerundeten Würfelkapitäles entstanden zu sein scheint und der selbst bei der Bekrönung der Halbsäulen die Stelle des letzteren vertritt, — eine Form, die den Stempel eines etwas barbarisirt künstlerischen Geschmackes trägt. Wir finden diese Formen, wie eben bemerkt, in der Spätzeit des romanischen Styles: — wir finden charakteristisch Verwandtes mit ihnen aber auch schon in verhältnißmäßig früherer Zeit. Schon die Justinuskirche von Höchst, die v. Quast, im Widerstreit mit der bisherigen, sie als noch älter bezeichnenden Annahme, an den Schluß des 11ten Jahrhunderts setzt, hat nach seiner bildlichen Mittheilung Kämpfergesimse mit denselben Doppel-Karniesen; während jener große Kapitälwulst in den mißgebildeten Würfelkapitälen der Gotthardtskapelle zu Mainz seine Analoga findet. Es dürfte an sich also keineswegs unthunlich erscheinen, die Formation der Wormser Gesimse dem Anfange des 12ten Jahr-

*) Hist. episcopatus Wormatiensis, p. 63 und 360.

hunderts zuzuschreiben. Wenn nun dieselbe Formation an den, voraussetzlich der Spätzeit desselben Jahrhunderts zugehörigen Theilen wiederkehrt, so würde dies zu der, für das Mittelalter allerdings auffälligen, immerhin jedoch nichts Unmögliches in sich schließenden Annahme führen: daß man bei der Herstellung des alten Baues auch die alten Detailformen, in dieser Beziehung wenigstens nach möglichster Gleichartigkeit des Eindruckes strebend, mit Absicht copirt habe. Die Wiedereinführung dieser Formen konnte dann — falls für sie keine sonstige Tradition vorlag — ihre Anwendung auch bei andern der jüngeren romanischen Gebäude zur Folge haben. *) — Vielleicht werden bald von einsichtigen Kennern diejenigen Lokal-Untersuchungen am Dome von Worms vorgenommen, die über alle diese Punkte den erwünschten entscheidenden Aufschluß gewähren. (Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Louis Gallait und die Malerei in Deutschland. Eine Episode aus der modernen Kunstgeschichte. Nebst einer Abhandlung über den Begriff des Malerischen und das Wesen der Malerei. Von A. Teichlein. (München, Christian Kaiser.)

Ein Büchlein, das wir der Aufmerksamkeit jedes Künstlers, der die Kunst nicht allein in der vollendeten Mache, sondern auch im Gedanken sieht, sowie eines Jeden, der Werke der Malerei beurtheilen will, angelegentlich empfehlen. Wenige kunstwissenschaftliche Abhandlungen der neueren Zeit verbinden mit gleicher Einsicht in die Sache einen gleich klaren Gedankengang, eine gleich systemfreie, so recht aus dem Wesen des betrachteten Gegenstandes geschöpfte, vernünftige Anschauung desselben. Dabei ist der Vortrag weder langathmig noch dunkel, sondern kurz, bündig und licht.

Vor nicht langer Zeit machte bekanntlich Gallait's Bild „Die große Schützengilde von Brüssel erweiset den Grafen Egmont und Horn die letzte Ehre" eine Reise durch Deutschland, wie gerade zehn Jahre früher es mit desselben Künstlers „Abdankung Karl's V." geschah. An den Gegensatz der Wirkung, welche beide Bilder durchschnittlich erzeugten, knüpft Teichlein seine Beurtheilung Gallait's an, indem er dabei vorzugsweise die Ausländerei der Deutschen auf dem Gebiete der Kunst, die deutsche Schwärmerei für die Werke der jetzigen französischen und belgischen Malerschulen in das Auge faßt. Wer noch an die Zukunft einer deutschen Kunst glaube, sagt er, dürfe seinen Unwillen nicht unterdrücken, wenn er sieht und hört, wie Viele sich dergestalt in diese „vollendete Malerei" vergafft haben, daß sie über den Reichthum an künstlerischem Können den Mangel an Kunstgehalt völlig übersehen. In all dem Ausdruck dieser mit Recht bewunderten Charakterköpfe und all dieser malerisch abgerundeten Wirkung solcher Bilder finde doch gar selten, fast niemals die Seele des Gegenstandes, seine Idee ihren vollständigen und ästhetisch wirksamsten Ausdruck. Wo und wie finde sich in der „Abdankung" die Abdankung dargestellt? Ob der alte, lebensmüde Kaiser seinen Sohn sterbend segnen will oder ob er abdankt, wer sagt es uns, wenn nicht der Kommentar? Teichlein hat ganz recht, wenn er behauptet, die Staatsaktion als solche sei überhaupt kein Gegenstand der Kunst für das einzelne, in sich abgeschlossene Bild; Gallait's Gemälde rufe, abgesehen von dem Reiz der Farbe und der Meisterschaft der Technik, ein Interesse hervor, wie es eine solche Versammlung bedeutender Männer und Frauen etwa in der Wirklichkeit hervorrufen würde. Ein historisches Interesse kann durch die portraithafte Individualisirung wieder erzeugt werden, ein ideeller Kunsteindruck aber nicht. Und wie steht es mit der „letzten Ehre"? Auch in ihr fehlt die eigentliche Handlung des Ereignisses, sie ist nichts mehr und nichts weniger als eine Leichenschau geworden. Der klassische Ton, der Ernst der Haltung, welche in hohem Grade darin herrschen, erheben die Wirkung allerdings nach einer Seite hin zu einer ästhetischen. Aber daß wir jene niederländischen Patrioten vor uns haben, welche sich's den Spaniern zum Trotz nicht nehmen ließen, auf eigener Schulter ihre geliebten Todten zu bestatten, dies dürfte selbst aus dem meisterhaften Ausdruck der trauervollen Köpfe, selbst aus der Thräne, welche die Wange jenes feisten Flamänders herabrollt, nicht zu errathen sein. Und der Mönch im Hintergrunde, welcher eben die Kerzen anzündet, kann auch nur auf das kürzliche Geschehensein der Beisetzung, nicht aber auf die vorausgegangene Handlung gedeutet werden.

Wenn man nur die Wahl hat zwischen einem Leichenzug und dem Paradebett im Leichenhause, so würde sich unser Einer, sagt Teichlein, ziemlich leicht für den ersteren entscheiden. Der Zug schwankte vom Stadthause her durch starre Reihen spanischer Garde. Auf den kalten und lauernden Gesichtern dieser Fremdlinge sowie in den Mienen der flämischen Schützen fehlte es dann nicht an Gelegenheit, die gleiche, ja eine reichere Skala von psychologischen und politischen Gegensätzen abzuspiegeln, als Gallait's Konzeption zuließ. Dabei könnte der Gegenstand des Grausens leicht in eine perspektivische Ansicht gebracht werden, welche den Eindruck milderte, oder er könnte füglich auch mit der nämlichen, vielbewunderten Sammetdecke gänzlich verhüllt sein. Für den gewaltsamen Tod derer, denen hier die letzte Ehre erwiesen wird, spräche noch immer schauerlich genug das Schaffot mit dem silberblinkenden Kreuz, welches im Hintergrunde die Scene überragte. Und wollte man ein Uebriges thun, könnte selbst Alba an dem Fenster erscheinen, von welchem er der Hinrichtung zugesehen. Auch bei dieser Auffassung ginge Alles ganz realistisch zu. Stimmung, Charakteristik, Ausdruck blieben die malerisch tragischen Hebel wie bei Gallait. Nur mit dem Unterschiede, daß der Künstler sich mit seiner ganzen Meisterschaft zuförderst auf die schöne, muthvolle Handlung der Schützenmannschaft, also auf die wirklich äußerlich und innerlich malerische, ästhetische und versöhnende Seite des Gegenstandes werfen müßte, anstatt seine Virtuosität auf dem blutigen Paradebett paradiren zu lassen, an dem unmalerischen Corpus delicti und an der traurigen, ohnmächtigen Reflexion der Umstehenden.

So schildert Teichlein die Art und Weise, wie ein deutscher Künstler von gleicher Bedeutung wie Gallait den Gegenstand auffassen würde, falls er sich zu dessen Behandlung überhaupt veranlaßt sähe. Anders der Belgier. Aber da dieser in seiner Auffassung durchaus national bleibt, ist er darum eher zu loben als zu tadeln. Gallait wählt gern vaterländische Stoffe; nicht darin jedoch liegt das wesentlich Nationale seines Kunstschaffens. Das Nationale in der Kunst darf, wie Teichlein sehr wahr bemerkt, nicht mit dem Patriotischen verwechselt werden; jenes liegt nicht im Stoff, sondern in der Behandlung. Auf eine nationale Kunstanschauung, welche im Geiste des Volkes auffaßt und schafft, kommt es dabei an, nicht auf eine patriotische Kunstansicht, welche mit vaterländischen Stoffen, gleichviel ob edle oder unedle, Zwecke verfolgt statt des reinen Selbstzwecks der Kunst, der sich jederzeit und überall in seinem Wesen ungetrübt nationalisiren läßt. Gallait ist dem Verfasser des von uns besprochenen Büchleins, dessen Ansicht wir vollkommen theilen, gerade darum ein so ehrenwerther Mann, weil er nicht allein Patriot genug ist, vaterländische Geschichte zu malen, sondern weil er sie als ein wahrhaft nationaler Künstler im Geiste seines Volkes malt. Er schraubt sich nicht höher hinauf, als es der flämischen Denkweise gemäß: solid, wenn auch etwas hausbacken, ist der Chronikstyl sei-

*) Das häufige Vorkommen der antikisirenden Kannelirung durch die ganze Epoche des romanischen Styles erscheint überhaupt als eine charakteristische Eigenthümlichkeit der mittelrheinischen Bauten.

ner „Abdankung.“ Bei der „letzten Ehre“ dagegen möchte es schon leichter sein einzusehen, daß hinter einer scheinbar ebenso anspruchslosen Anordnung und dem klassischen Ton im Grunde doch die Selbstgefälligkeit des Virtuosen und ein effekthaschender Hang zum Grassen sich verbirgt. Freilich, bemerkt Teichlein ferner, ist selbst das Kranke bei Gallait keine subjektive, selbstverschuldete Kränklichkeit, sondern das chronische Leiden der modernen Welt in der französischen Krankheitsform, welches auch den Flamänder nicht unangefochten läßt. Diese Bemerkung des Verfassers ist wieder eben so wahr, wie sie treffend ist auch in Bezug auf die deutschen Verirrungen in der Politik, in der Literatur, in der Kunst, ja zum Theil selbst in der Sitte. Man sollte meinen, die neuesten Vorgänge in Frankreich hätten den Nimbus verbleichen machen, den alles Französische bisher für eine im deutschen Volke weit verbreitete Bildungsschicht besaß. Die Phrasenjagd in der Politik, die Sucht nach dem Grassen, ob auch innerlich Unwahren, wenn nur äußerlich Formfertigen in der Literatur, die Sucht nach dem Handgreiflichen, der Wirklichkeit Nachgeschriebenen ohne Forschung nach tieferem Gedankenwerthe in der Kunst, das sind einige von den Aeußerungen jener französischen Krankheitsform. Nicht mit Unrecht anerkennt man den kraftvollen Realismus des künstlerischen Ausdrucks, der namentlich eine Hauptrichtung der französischen Malerei bezeichnet. Gewiß hat diese realistische Richtung, wenn sie sich dem Streben der deutschen Kunst mittheilt, für der letzteren Entwickelung ihre hohe Bedeutung. Der konventionell gewordene Idealismus ganzer Kunstschulen in Deutschland, der einerseits in die allegorische Auflösung alles Realen sich verflüchtigte, andrerseits in der Form die korrekte Zeichnung ohne Farbe noch für Malerei hielt, bedurfte eines solchen Gegengewichts. Nur falle man nicht in das andere Extrem, der Realität alle Idee zu opfern, in der Nachahmung des Fremden aus dem deutschen Geiste zu weichen, der allezeit im Gedanken die ächte Wurzel und den wahren Werth jedes Kunstschaffens erkannte! Bei den Franzosen und Belgiern fand der Realismus einseitiges Gedeihen, aber er hat bei ihnen auch in der That als sein Bestes nichts Anderes als das historische Portrait im weitesten Sinn herausgebildet.

In einfach klaren und bestimmten Zügen entwirft Teichlein im zweiten Abschnitt seiner ersten Abhandlung eine Skizze der modernen Kunstgeschichte. Wir sehen, wie der neuere Realismus in der Kunst überhaupt seit der Renaissance sich entwickelte, wie er in Frankreich einseitig sich ausbildete, und andrerseits in Deutschland ein idealistischer Gegensatz sich zuspitzte. Ringt die deutsche Kunst nach einer Versöhnung und harmonischen Verschmelzung beider Momente, und bleibt sie dabei ihrer eigenen nationalen Wurzel eingedenk, so wird sie eher des realistischen Ausdrucks ohne Einbuße ihres Wesens sich bemächtigen als die französische Kunst der Idee.

Sehr beherzigenswerth sind die folgenden Worte Teichlein's: „Wie tief auch die Berechtigung der realistischen Richtung in der modernen Welt Wurzel geschlagen, und wie glänzende Resultate das Geschick, die Arbeitskraft und Beobachtungsgabe unserer Nachbaren erzielt, vergessen wir nicht, daß deutscher Ernst, deutsche Gemüthstiefe und Phantasie das Gegenstück geliefert haben, und daß auch die idealistische Kunstanschauung ihr gutes Recht im modernen Zeitbewußtsein und vor Allem in einem so vorherrschend geistigen Kulturvolke wie das Deutsche hat. Steckt unsern Künstlern annoch allzusehr „der deutsche Doktor im Leibe,“ so daß sie sich zuweilen in philosophische Abstraktion und Rebusmacherei verlieren, so verläuft drüben die realistische Natürlichkeit nicht selten in die grassieste Unnatur, weil der handwerkende faiseur nach theatralischem Aufputz greift, um den Künstler zu spielen. Wirft man uns vor, daß wir die Gebiete der schönen Künste nicht immer zu unterscheiden wüßten, je nun, schießt man anderswo nicht eben so oft über die Gränzen aller Kunst hinaus? Insoweit wären wir quitt. Hätten es aber unsre Nebenbuhler auf ihrem Wege wirklich weiter gebracht, als wir auf dem unsern, so sind sie vielleicht auch in jedem Sinne des Worts fertiger, während der Gedanke, daß uns noch Manches zu wünschen übrig bleibt, auch seine ermunternde Seite hat.“

Mit voller Ueberzeugung unterschreiben wir den Ausspruch: „Das Nationale allein ist das wahrhaft Zeitgemäße und Universelle zugleich, denn es schafft aus dem Geiste der Völker und Jahrhunderte, welchem es entsprungen ist.“ Hätten die stürmischen Jahre wie die Täuschungen und Enttäuschungen seit 1848 in der Mehrzahl der Einsichtigen bei uns auch nur die eine Erkenntniß gezeitigt, daß wir uns um jeden Preis aus der Vergötterung des Fremden erheben müssen, daß wir nur auf dem Grunde selbstständiger Nationalität in allen Zweigen geistigen Schaffens ein freies Volk zu werden im Stande sind, wahrhaft frei in seiner Eigenthümlichkeit, daß aus den französischen Systemen und Fertigkeiten der Selbstgestaltung des deutschen Geistes nur verkümmernder Zwang erwachsen kann, sobald wir nachahmen statt zu erkennen — dann wäre uns in der That eine nicht zu theuer bezahlte Errungenschaft geworden.

Nur kurz können wir die zweite Abhandlung „Ueber den Begriff des Malerischen und das Wesen der Malerei“ berühren. Man muß sie eben im Zusammenhange lesen, um ihre einleuchtende, logisch sichere Entwickelung recht zu würdigen. Wir möchten sie eine Ergänzung zu Lessing's Laokoon nennen, dem sie sich auch wirklich in Vielem ausdrücklich anschließt. Verglich und sonderte Lessing die Poesie und die bildende Kunst überhaupt, so stellt sich Teichlein auf das besondere Gebiet der Malerei und begränzt sie durch Betrachtung ihres Verhältnisses zu Poesie und Musik, zu Architektur und Plastik. Er bezeichnet das Malerische als das Sinnige im Sinnlichen; von dem Wesen der Malerei unterscheidet er die einseitige Vollendung einer gleichmäßig virtuosen Behandlung und setzt jenes in die einheitliche Durchgeistigung der malerischen Darstellungsmittel: Form und Farbe. Jede einseitige Uebung des einen dieser beiden Mittel räche sich durch eine Gegenrevolution des andern. Die geforderte Durchgeistigung aber kann nur aus dem Kunstgehalt, aus der maßgebenden Idee fließen, deren Würde die Würde ihrer Erscheinungsform bedingt. Warnend für Gegenwart und Zukunft ruft der Verfasser aus, die Idee sei die einzige Macht, welche die Kunst in der Sündfluth mechanischer Künste über dem Wasser halten wird. Möge die Warnung nicht wirkungslos verhallen!

Anton Gubitz.

Kunstvereine.

Geschichte des Albrecht-Dürer-Vereins zu Nürnberg.

Wegen seines Alters und seiner bedeutsamen innern und äußern Entwickelung verdient der Albrecht-Dürer-Verein zu Nürnberg vor allen andern hervorgehoben zu werden, und eine kurzgefaßte Geschichte desselben darf gewiß auf die Theilnahme der Leser rechnen.

Im Jahre 1792, als die französische Revolution die ganze gebildete Welt zu politischen Bewegungen fortriß und sich überall Vereine und Klubs zu diesem Zwecke bildeten, da gedachte man in Nürnberg der Kunst, und unternahm es, einen Klub von Künstlern und Kunstfreunden zu stiften. Vorzüglich waren es drei Männer, von denen dieser Gedanke angeregt und ins Leben geführt wurde; Frauenholz, der arbeitsame, patriotisch gesinnte Inhaber einer blühenden Kunsthandlung, Rößler, ein Maler, der, durch Dornenpfade nach dem Lorbeer strebend, nahe seinem Ziele in fremdem Erdreiche ein frühes Grab fand, und Erhard, ein Arzt, ausgezeichnet als Schriftsteller und Philosoph, der, schöpferisch und erfahren, scharfblickend und gewandt, von Anfang an der Hauptträger des Vereins gewesen zu sein scheint. Von ihm rührt auch der noch in eigenhändiger Schrift vorhandene Plan zu einem Künstler-Klub, der als Aktenstück dieser Seite der damaligen Zeit-Entwicklung zu merkwürdig ist, als daß wir ihn nicht wenigstens im Auszuge hier mittheilen sollten. Man merkt darin Nach-

klänge, welche auf die eben vollbrachte Ueberwindung der Sturm- und Drang-Periode unserer Literatur, so wie auf das Eintreten der neu aufblühenden Philosophie in das Leben hindeuten. Erhard beginnt seinen Aufruf zur Vereinigung für den genannten Klub mit folgender Einleitung:

„Fleiß und gründliche Kenntniß von dem, was sich auf deutliche und bestimmte Regeln bringen läßt, haben noch nie einem Künstler einen hohen Rang unter seinen Zeitgenossen erworben. Es ist nicht genug zu wissen, was man thun soll und hinlängliche Geduld zu haben, immer nachzubessern, um ein Meisterwerk zu verfertigen. Genie in der Erfindung, Geschmack in der Wahl, und dann Richtigkeit in der Ausführung, geben allein einem Kunstwerk einen hohen Rang und wahres Verdienst. Von diesen Erfordernissen läßt sich aber höchstens die letzte in der Einsamkeit erwerben.

„Genie kann nie erlangt, aber nur dadurch ausgebildet werden, daß es durch treffliche Muster erweckt, durch Nacheifer in Thätigkeit erhalten, und durch gründliche Einsicht geleitet wird. Geschmack kann am allerwenigsten in der Einsamkeit erlangt werden. Es ist das Vermögen, richtig über die Gesetz- und Zweckmäßigkeit in solchen Gegenständen zu urtheilen, die Produkte eines freien Spiels der Einbildungskraft sind, das keinen bestimmten Regeln unterworfen werden kann, und kann sich daher nur durch Beurtheilung üben. Uebung allein giebt ihm Gelegenheit zur Bildung, aber sie allein kann sie nicht vollenden, sondern sie muß richtig geleitet und ihr Erfolg muß richtig beurtheilt werden, damit man sich nicht falschen Geschmack angewöhne, oder gar Dreistigkeit in der Beurtheilung schon für Geschmack halte.

„Wer soll aber Richter über den Geschmack sein? Niemand anders als das Gefühl des Publikums, unter welchem wir den Theil des Menschengeschlechts verstehen, der Interesse für Recht, Wahrheit und Kunst hat, unter dem Vorsitze der Vernunft. Das höchste Interesse für Kunst muß aber der Künstler selbst haben, und die Künstler machen daher auch eigentlich ihr wahres Publikum aus, dessen Ausspruch für sie am entscheidendsten ist. Das übrige Publikum entscheidet nicht sowohl über die Kunst, als Kunst, sondern vielmehr über die Zusammenstimmung ihrer Produkte, worunter wir hier vorzüglich die der schönen Künste verstehen, zu dem Interesse an Recht und Wahrheit, und sein Ausspruch wird dadurch für den Künstler wichtig, daß er ihn immer erinnert, sein Kunstinteresse mit dem der ganzen Menschheit, d. i. für Aufklärung, zu vereinigen. Wie weit muß daher der Künstler zurückbleiben, der die Stimme des Publikums nicht hört? Wie kann er Geschmack erlangen, wenn er ihn nicht durch Beurtheilung übt, an den Urtheilen anderer Menschen prüft, und durch das Gefühl, das Meisterwerke in ihm erwecken, seine Richtigkeit und Stärke kennen zu lernen sucht?

„Er habe Genie, er habe die nöthigen Kenntnisse und versäume die Bildung des Geschmackes, so wird er doch, wenn er auch Lob dadurch erzwingt, nie frohen Beifall erhalten, und die Nachwelt wird ihm, bei aller Gerechtigkeit, die sie ihm widerfahren läßt, nie verzeihen, daß sie ihm erst seinen Eigensinn vergeben muß, ehe sie sich seiner Werke freuen kann.

„So wie es den Eigensinn der Moden und der Etiquette vermindert, wenn man die Gebräuche mehrerer Völker kennen lernt, und dadurch auf das wahrhaft Schöne und der Sittlichkeit wahrhaft Entsprechende aufmerksam macht, so vermindert es auch den Eigendünkel des Künstlers, wenn er die Urtheile und Verfahrungsart mehrerer Künstler erfährt, und leitet ihn auf das Studium des wahrhaft Schönen und Edlen seiner Kunst."

„Umgang der Künstler mit einander war daher immer die beste Schule für Künstler" u. s. w.

Nach dieser Einleitung macht Erhard den Künstlern und Kunstfreunden Nürnbergs den Vorschlag, sich diesen Vortheil zu verschaffen und sich an der Errichtung eines Künstler-Klubs zu betheiligen. Er setzt zunächst eine wöchentliche Zusammenkunft fest und bestimmt für dieselbe vorläufig den Sonnabend Nachmittag. Ein Ort zur Zusammenkunft würde zu wählen sein, der den ganzen Abend der Gesellschaft zu eigen sein sollte. Zu dessen Miethung, wie auch zur Bestreitung anderer erforderlichen Unkosten sollte jedes Mitglied sich zu einem geringen, wöchentlichen Beitrage von 12 Kr. verbindlich machen. Würde sich dabei ein Ueberschuß ergeben, so soll derselbe zur Anschaffung eines schönen und nützlichen Kunstwerkes angewandt werden. Als Zeit der Zusammenkunft schlägt er die Stunden von 5—7 Uhr vor, von denen sich, seiner Meinung nach, am besten folgender Gebrauch machen ließe: von 5—6 Uhr unterhielte man sich theils über neue Kunstprodukte auswärtiger berühmter Künstler, so wie auch über diejenigen der Nürnbergischen Künstler, die jedes Mitglied aus seiner Hand vorzulegen hätte; wobei es der Gesellschaft erlaubt sein solle, ihre unpartheiische, freimüthige Meinung darüber zu äußern. Um aber jeden Anlaß zur Uneinigkeit zu vermeiden, soll das Produkt des hiesigen Künstlers, im Fall dieser ein Mitglied ist, in seiner Abwesenheit vorgelegt, untersucht und das Resultat der Untersuchung „in pleno protokollirt" werden. Dieses soll sodann dem Künstler, sowie jedem Anderen zur Einsicht freistehen, um, wenn er nicht von Eigenliebe besessen ist, daraus Nutzen zu ziehen. Sodann sollen schöne Stellen aus Büchern, die eines der Mitglieder als merkwürdig vorschlägt, und eigene Aufsätze vorgelesen werden, oder Jemand soll über Sachen, die er für Künstler interessant hält und worüber er nachgedacht, freien mündlichen Vortrag halten. Die Zeit von 6—7 Uhr sollte einer bestimmten Vorlesung gewidmet sein, die eines der Mitglieder über sich nähme. Für den Fall, daß sich Niemand dazu fände, erbietet sich Dr. Erhard eine Anatomie für Künstler zu lesen, die er so viel möglich zweckmäßig zu machen verspricht, so daß seine Vorlesung durch kein bis dahin gedrucktes Werk sollte ganz zu ersetzen sein. Der übrige Theil der Zeit wäre einer vertraulichen Unterhaltung gewidmet, wobei jedem Mitgliede freistehen soll, Tabak zu rauchen und für seine Rechnung ein Glas Bier zu trinken. — In dem Schlusse dieses Aufrufes faßt er das Gesagte noch einmal kurz zusammen, hebt namentlich hervor, wie die Bezahlung, die dem Künstler wird, mehr vom Geschmacke des Publikums als von Befolgung der sogenannten Kunstregeln abhange, weiset auf die Nachbar-Länder hin, die durch Stiftung ähnlicher Gesellschaften Deutschland einen gewissen Vorsprung abgewonnen, und spricht am Ende die Hoffnung aus, die unten angefügten Namens-Unterschriften durch den Beitritt zahlreicher Mitglieder vermehrt zu sehen. Die erste Zusammenkunft setzt er für den Anfang des Oktobers fest.

Für das Jahr 1792 sind 22 Mitglieder angezeichnet; darunter bereits ein Freiherr Haller von Hallerstein, damals Student auf der Nürnbergischen Universität Altdorf — ein Name, der durch die ganze Entwicklung dieses Vereines wiederkehrt und eine bedeutende Rolle spielt. Auch gegenwärtig ist ein Freiherr Siegmund Haller von Hallerstein erster Direktor des Albrecht-Dürer-Vereins. — Für das Jahr 1793 treten 9 Mitglieder hinzu; bis zum Jahre 1803 wuchs der Verein jährlich nur um 1—3 Mitglieder. Bis dahin war jedoch bereits von manchem Mitgliede der Austritt erfolgt; einige waren auch gestorben, andere gar ausgeschlossen worden. Ueberhaupt verfuhr man anfänglich bei der Zusammensetzung des Vereins und der Aufnahme neuer Mitglieder mit der größten Vorsicht und Strenge.

Die erste Zusammenkunft des neuen Künstler-Klubs oder der Kunst-Societät, wie er sich bald nennt, fand am 13. Oktober 1792 statt. Sämmtliche Versammlungen in diesem Jahre galten noch der Besprechung, näheren Bestimmung und weiteren Ausführung der Gesetze des Vereins, für die man den Entwurf des Dr. Erhard als erste Grundlage fest hielt. Mit dem folgenden Jahre setzte man monatlich zu diesem Zwecke eine Versammlung fest; die übrigen galten den Recensionen, Vorlesungen und geselligen Unterhaltungen, wie anfänglich bestimmt war. Von den ersteren Versammlungen sind bis zum Jahre 1796 die Protokolle vollständig in unseren Händen, und wir heben daraus zur Darstellung des inneren Lebens und der Entwicklung des Vereines, das Wichtigste so schmucklos hervor, wie es darin niedergelegt ist. —

Die anfängliche Bestimmung über die Beiträge wurde dahin abgeändert, daß man nicht, wie Erhard vorgeschlagen, wöchentlich zwölf Kreuzer, sondern, was für hinreichend erfunden wurde, monatlich einen halben Gulden bezahlen sollte. Zugleich wurde festgesetzt, daß später, wenn einmal der Kassenbestand auf Vier- bis Fünfhundert Gulden sich belaufen würde, der Kassierer eine Bürgschaft dafür leisten solle — eine nicht unnöthige Vorsicht; denn es findet sich bei dem Namen des ersten Kassierers von späterer Hand angemerkt, daß er wegen Veruntreuung an der Kasse ausgeschlossen worden. Als Präsident des Vereins wurde einstimmig Dr. Erhard erwählt, der sich zugleich verbindlich machte, bis zum Jahre 1793 das Buch: „die glücklichen Inseln oder Arkingkello" mit den Vereinsmitgliedern durchzugehen. Ueber etwa einzuführende Gäste wurde bestimmt, daß ein Fremder auch ohne vorhergehende Meldung an den Versammlungen des Vereins theilnehmen dürfe; ein Einheimischer jedoch sollte acht Tage vorher angekündigt werden. Mit der Ausführung der Gesetze verfuhr man ohne Uebereilung, und ließ die sich allmälig herausstellenden Umstände dabei mitrathen. Erst im Jahre 1794 wurde ein vorläufig als abgeschlossen betrachtetes Gesetzbuch verfaßt, in welchem die einzelnen bis dahin in dem Protokolle niedergelegten Bestimmungen zusammengestellt wurden.

(Fortsetzung folgt.)

Zeitung.

Berlin. S. Habenschaden in München war uns schon als tüchtiger Thiermaler bekannt und nun hatten wir vor einiger Zeit Gelegenheit ihn auch als Thierbildner kennen zu lernen und zwar mit so ausgezeichneten Leistungen, daß wir ihrer nur mit der größten Freude und Anerkennung gedenken können. Der Künstler hat eine Anzahl von Gruppen und Einzeldarstellungen hierhergesandt und sie sind in dem Laden des Hoflieferanten Hrn. H. Hagemeister, der ein warmes Interesse für Kunstsachen hegt, zur Ausstellung gebracht. Der Münchner hat die Franzosen völlig aus dem Felde geschlagen, das Publikum läßt die Arbeiten der Letzteren stehen und bereichert sich mit den vorgezogenen Erzeugnissen deutscher Kunst. — Wir vergessen nicht, daß die Franzosen ihre

Rosa Bonheur haben, die sich, wie es scheint, an die Spitze der heutigen Thiermaler geschwungen hat. Aber wir wissen nicht bestimmt, ob es ihr überall so gelingt, der Thierseele ihr Recht zu geben. Das ist der große Vorzug der Habenschaden'schen Werke. Da ist nicht bloß in Bezug auf körperliches Gebahren, Lage und Stellung der Gliedmaßen, Haartextur u. s. w. die reine, baare Natur, als ob das liebe Vieh durch irgend eine künstliche Machination wäre verkleinert und ihm dann die Gypsmasse zum Abformen über den Leib gegossen worden, sondern es ist zugleich ein charakteristisches Motiv, eine Aeußerung der Seelenkräfte des Thieres zum tieferen Gegenstand der Darstellung gemacht. Dies kontemplative, dies ruminirende Wesen in einer Gruppe wiederkäuender Kühe, dies Gefühl treuer Pflichterfüllung in dem ehrlichen Kopf eines Jagdhundes, der neben der getödteten Ente und der Jagdtasche des Herrn liegt, diese Verschmitztheit in dem Spitzbubengesicht Reinecke's, der, mit gestrecktem Leibe, sich so eben auf den Hühnerdiebstahl zu begeben scheint; und wieder diese Vorsicht und Furcht, die in jedem Haar eines Hasen zittert, der, weil vielleicht eben die Sonne untergegangen ist und der kühle Nachthauch über die Felder weht, sich vom Lager erhoben hat, um „sein Kohlfeld zu revidiren"; endlich diese Zärtlichkeit, mit welcher in unnachahmlicher Weise eine ruhende Ziege den Kopf gegen das sich anschmiegende Junge wendet — wir Menschen nennen das Mutterliebe — das Alles kommt mit einer solchen Prägnanz zum Vorschein, daß wir diese Schöpfungen als echte Beispiele hinstellen können von dem, was wahre Kunst auch in den untergeordneteren Darstellungskreisen zu leisten fähig ist. Denn es kann nicht oft genug wiederholt werden, daß es in diesem Gebiete, gleichwie in der Blumenmalerei und dem Stillleben mit der treuen Copie der Natur allein nicht gethan ist. — Die in Rede stehenden Kunstwerke scheinen mit einem harten Stearinüberzug versehen zu sein und haben einen gelblichen, sehr angenehmen Farbenton. Die Preise — von 2½ bis 6 Thlr. — sind äußerst niedrig. Einige der Sachen sind auch in Bronze wiederholt.

— Bekanntlich bildete sich unter der studirenden Jugend an der hiesigen Universität unter dem Vorsitze des Prof. theol. **Pieper** vor mehreren Jahren ein akademischer **Dombau-Verein**, der jedoch in der letzten Zeit sich geringer Theilnahme zu erfreuen hatte. Neulich fand auf der hiesigen Universität unter dem Vorsitze des Professor **Waagen** eine Versammlung statt, um diesen Verein wieder ins Leben zu rufen. Es hatte sich zu der Versammlung eine sehr große Anzahl der Studirenden so wie viele Männer der Wissenschaft eingefunden. Unter letzteren bemerkte man den Professor Twesten, den General-Direktor der Königl. Museen Hrn. von Olfers, den Probst Pelldram, den katholischen Feldprobst Hencke und einige katholische Kapläne. Auch mehrere Mitglieder des Central-Dom-Bau-Vereins aus Köln waren zugegen, unter anderen Ober-Bürgermeister Stupp und der Prediger Thyssen. Nachdem Professor Waagen auf die Bedeutung des Kölner Dombaues und auf die von dem provisorischen Comité verfaßten Statuten aufmerksam gemacht hatte, schritt man zur Wahl des Vorstandes, welche auf 7 Studiosen fiel. Am Schlusse der Versammlung sprachen mehrere Herren über die Bedeutung dieses Unternehmens und forderten die Studirenden zur regen Theilnahme auf, so der Oberbürgermeister von Köln und Hr. Thyssen. Herr Aschersen machte die Bemerkung, daß die Studirenden nicht allein die Mittel, sondern auch namentlich das Verständniß des Dombaues fördern sollten, und rieth zu diesem Zwecke in den Versammlungen des Vereins über diesen Gegenstand Vorträge zu halten. Es bestehen gegenwärtig fast auf sämmtlichen Universitäten Deutschlands Dombau-Vereine; in Berlin haben außer den Studirenden auch die Eleven der Bau-Akademie, des Gewerbe-Instituts und der Akademie der Künste einen solchen Verein ins Leben gerufen. (B. Z.)

Köln. Eine kürzlich aus Paris hier eingetroffene telegraphische Depesche meldet das Hinscheiden des durch seine Reisen in Aegypten und Nubien auch in den weitesten Kreisen bekannten Architekten Karl Franz Gau (geboren zu Köln am 15. Juni 1790). (K. Z.)

München. Die Unternehmung, **Platen** ein Ehrendenkmal in Ansbach zu errichten, hat plötzlich eine sehr feste Grundlage erhalten. König **Ludwig**, ein warmer Verehrer von **Platens** Dichtkunst, hat sich aus freiem Entschluß erboten, das Erz zu einer Statue bei der Ausführung dieses Denkmals zu schenken. König **Maximilian** hat sich mit Art und Weise der Errichtung dieses Denkmals, namentlich auch mit der Aufstellung desselben in der Stadt anstatt im Hofgarten, vollkommen einverstanden erklärt. (A. Z.)

⊙ **Dessau.** Der rühmlichst bekannte Maler und Lithograph G. **Feckert** in Berlin hat sich durch die Lithographie J. H. der **Herzogin von Altenburg**, nach einem Gemälde von **G. Richter**, nicht nur neue Ansprüche auf Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen, sondern auch besonders den Dank des Landes erworben, das jetzt unsere hohe Fürstentochter als Herzogin verehrt. Der Affectionswerth des Bildes wird nicht, wie dies leider so oft geschieht, durch das Machwerk getrübt. Mit wahrer Freude betrachtet man das meisterhafte und gehaltvolle Kunstwerk. Bei treuem Eingehen in den Geist des Originals ist jede Spur einer ängstlichen und trocknen Nachahmung davon fern geblieben und eine belebende Selbständigkeit, Frische und Klarheit geht durch das Ganze. Eigenthümlich, kräftig, fleißig und durchsichtig ist die Ausführung selbst im Nebensächlichen und auf überraschende Weise ist die Verschiedenartigkeit der Stoffe wiedergegeben. Eigenthümer und Verleger des Blattes ist unser Hofbuchhändler Aug. Stange. Gedruckt ist es im Königl. lithogr. Institut in Berlin von Berndt. —

Eine andere erfreuliche Erscheinung auf dem Gebiete der Kunst hat uns unser Landsmann, der Lithograph **Leopold Ahrendts**, in dem nach einem Originalgemälde von L'Allemand gefertigten Bildniß J. H. der Prinzessin **Antoinette von Sachsen-Altenburg**, der hohen Braut unseres Erbprinzen, gebracht. In dem tüchtigen Machwerk bildet dies insofern gleichsam den Gegensatz des Feckert'schen Bildes, als bei ihm die Nadel fast gar nicht in Anwendung gekommen, während sie bei dem Letztern in eigenthümlicher Weise überall thätig gewesen ist. Es sind zwei entgegengesetzte, vollberechtigte Arten der Arbeit, die beide bei gehörigem Verständniß und bei tüchtiger Ausführung ihre künstlerische Wirkung nicht verfehlen. Das Ahrendts'sche Miniatur-Bild hat eine kräftige Tiefe des Tons, eine markige und dabei doch zarte, reizvolle Ausführung. Obgleich das Stoffliche der Anwendung weniger klar ausgearbeitet ist, als im F.'schen Bilde, so bleibt es trotzdem eine höchst verdienstvolle, fleißige und glückliche Arbeit des tüchtigen, schon mehrfach mit Auszeichnung genannten Künstlers. Das Blatt ist im Verlage von W. Döring hier erschienen.

≏ **Rom.** Wie alljährlich, so hat auch der gegenwärtig anbrechende Winter die Weltstadt mit Fremden aller Nationen gefüllt. Von bekannten Namen aus der deutschen Kunstwelt heben wir den Ober-Baurath **Hübsch** aus Carlsruhe hervor. Nach Vollendung des Hoftheaters in Carlsruhe hat derselbe die Ausführung der Domfaçade zu Speyer übernommen und soll auch mit dem Entwurf sonstiger kirchlichen Gebäude beschäftigt sein. Unseres Wissens ist von Hrn. Hübsch auch ein schriftstellerisches Werk über die Basiliken zu erwarten. Aus Berlin weilt Professor **Piper** und der bekannte Landschaftsmaler **Bellermann** hier.

Zum besonderen Zwecke des Studiums der christlichen Sculptur des Mittelalters langte der Bildhauer **Julius Bayerle** aus Düsseldorf hier an. Bekanntlich vollendete derselbe im Auftrage des Düsseldorfer Kunstvereins die lebensgroßen Statuen der Apostel Petrus und Paulus für die Dom-Façade zu Neuß am Rhein. **Bayerle** widmet seine Thätigkeit ausschließlich der christlichen Sculptur, und gedenkt bei seiner Rückkehr nach Düsseldorf daselbst ein Atelier für christliche Sculptur zu eröffnen.

Paris. An Visconti's Stelle ist der Architekt **Leon van Soyer**, Mitglied der über die Erhaltung der historischen Denkmäler eingesetzten Commissionen, als Mitglied der Commission der Weltausstellung von 1855 ernannt worden.

Der Catalog der bedeutenden Sammlung von Kupferstichen, Kupferwerken, Kunstbüchern ꝛc. aus der **Chr. v. Mechel**- und **Haas**'schen Verlassenschaft zu Basel, darunter die Werke von **Chodowiecki, Schmidt, Reynolds**, welche den 15. Februar 1854 und folg. Tage zu **Leipzig** versteigert werden soll, ist durch jede Buch- und Kunsthandlung des In- und Auslandes zu beziehen.

Rudolph Weigel.

(Dieser Nummer ist Nr. 2. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal, Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 22½ Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzsch und Sohn** in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 5. **Donnerstag, den 2. Februar.** **1854.**

Inhalt: Die moderne Baukunst in Hannover. — Nachtrag zum Aufsatz über Adolph Menzel. — Pfälzische Studien. F. Kugler. (Schluß.) — Siegfried Maßmann. Nekrolog. Ernst Förster. — **Zeitung.** Berlin. Halberstadt. — **Kunstvereine.** Geschichte des Albrecht-Dürer-Vereins zu Nürnberg. (Fortsetzung.) — Anzeigen.

Die moderne Baukunst in Hannover.

Ein Beitrag zur Kritik des heutigen Baulebens.

Seitdem die Benutzung der Dampfkraft für den Weltverkehr allgemein und für die heutigen Lebensverhältnisse von so unermeßlicher Wichtigkeit geworden ist, hat auch die Architektur unverkennbar eine neue Bedeutung gewonnen. Unmittelbar geschah dieses dadurch, daß das Gebiet baulicher Konstruktionen durch die Eisenbahnanlagen ein viel umfassenderes geworden ist, mittelbar aber durch den Aufschwung, den das heutige Städteleben jenen Schöpfungen verdankt. Neue Städte entwachsen wie durch Zauberschlag dem Boden der Erde, ja selbst den alten wird's zu enge in ihren bescheidenen Ringmauern, in denen sie Jahrhunderte in behaglicher Ruhe verdämmerten. Aus langem Schlummer zu neuem Leben erwacht, sprengen sie ihr Prokrustesbette mit Macht, dehnen die alten Glieder in jugendlicher Kraft und verbreiten ringsum das Leben der Kultur. Angesichts dieser imposanten Bauthätigkeit, welche das öffentliche und private Leben einzelner Städte heut zu Tage entfaltet, drängt sich uns unwillkürlich die Frage auf: Welchen Standpunkt hat die Kunst in der modernen Architektur einzunehmen und welche Aufgabe haben die Baumeister in dem Kunstleben der Gegenwart zu erfüllen?

Ein Blick auf die Geschichte der Künste zeigt uns, daß, je selbstständiger und bestimmter seit dem Abschlusse des Mittelalters sich das Verhältniß der bildenden Künste zum Leben gestaltet hat, um so mehr die Architektur ihre künstlerische Ebenbürtigkeit von ehemals verloren hat und nur noch eine beschränkte Geltung neben den Schwesterkünsten behauptet, eine Thatsache, die sich aus dem Entwicklungsgange der Künste im Allgemeinen erklärt. Das Bauwerk, von vorn herein eine materielle Nothwendigkeit, gewann, wie bekannt, eine künstlerische Bedeutung, als es einen geistigen Inhalt erhielt, das heißt, als ein architektonischer Styl sich zu entwickeln begann. Dies geschah dadurch, daß das geistige Bedürfniß des Menschen das Bauwerk zum Ausdrucke der primitivsten menschlichen Anschauungsweise, der von der Gottheit, machte. Insofern also die Baukunst aus einer inneren Nothwendigkeit entstand und ihre Stellung zum Leben ebenso gut wie die der bildenden Künste, der Poesie und Musik ursprünglich eine absichtslose, ideale ist, hat sie dieselben künstlerischen Rechte, wie jene, zu beanspruchen. Die griechische sowohl, wie die christliche Baukunst haben beide die Verherrlichung der Gottesidee zum Zwecke gehabt und in der Erfüllung dieser Aufgabe, jede in ihrer Weise, ihre künstlerische Vollendung gefunden. Sie vermogten sich in dieser idealen Stellung, wo Form und Inhalt ein um seiner selbst willen Dastehendes, unzertrennliches Ganze bildeten, dem Leben gegenüber so lange zu behaupten, als die Gottesidee die anderen menschlichen Interessen unumschränkt beherrschte. Die klassische Baukunst wurde mit der antiken Gottesidee unter den Trümmern der alten Welt begraben und auf ihnen erstand wie ein Phönix die christliche Welt, in der die Architektur eine jener parallelen Stellungen bis zum Schlusse des Mittelalters einnahm. Das Scepter entsank der christlichen Baukunst erst, nachdem in dem großen Ideenkampfe, welcher den Schluß des Mittelalters bezeichnet, das katholische Dogma die Alleinherrschaft über die Geister eingebüßt hatte und der große künstlerische Zersetzungsproceß vor sich gegangen war, welchem die bildenden Künste ihre heutige Unabhängigkeit verdanken. Die Architektur war bis dahin die souveraine Kunst und nur um ihrer selbst willen dagewesen; sie war selbst Zweck gewesen und hatte alle geistigen und materiellen Kräfte sich unterthan gemacht. Jetzt wurde ihr Verhältniß ein anderes: Statt selbst Zweck zu sein, sollte sie vielmehr Zwecken dienen. Je mehr von da an materielle Interessen und außerreligiöse Bedürfnisse von der Bauwissenschaft Gebrauch machten, je entschiedener das Nützlichkeitsprincip die Oberhand gewann, um so mehr mußte auch der künstlerische Inhalt der Baukunst sich anders gestalten. Während im Mittelalter die Macht des christlichen Glaubens die Style ins Dasein gerufen und zu nationalen Eigenthümern der christlichen Völker gemacht hatte, zerklüftete sich von jetzt an das künstlerische Element der Baukunst allmählig und wurde endlich dadurch ein Eigenthum der Baumeister, daß deren Individualität dasselbe sich aneignete und mannigfach gestaltete. Die Meister des kirchlichen Styls, wie Erwin

von Steinbach, wie der Baumeister des Kölner Doms u. A. waren vorwiegend künstlerische Apostel der großen, ihr Zeitalter beherrschenden Idee und Verweser des künstlerischen Nationaleigenthums, des Styls, gewesen, haben daher mehr ein nationales, als persönliches Interesse. Anders dagegen ist das Verhältniß der Epigonen zur Kunst. Ihre Namen sind unzertrennlich von ihren Werken und sie selbst für deren künstlerischen Inhalt verantwortlich, da sie und nicht mehr die gesammte Nation den künstlerischen Inbegriff des heutigen Baulebens vertreten.

Seitdem durch jene Processe der kirchliche Baustyl historisch geworden ist und nur noch eine traditionelle Existenz besitzt, hat die Bauthätigkeit eine ganz neue Physiognomie erhalten. Es waren zunächst die großen italienischen Baumeister des funfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts, deren Bestrebungen sie dieselbe verdankt. Diese gingen darauf hinaus, der Baukunst durch Einführung eines neuen Styls einen neuen künstlerischen Inhalt zu verleihen. Der Erfolg jener Bestrebungen war bekanntlich die Schöpfung jener auf der Antike fußenden, brillanten Bauweise, durch welche das architektonische Verhältniß und das dekorative Element einen bis dahin unerreichten Grad künstlerischer Ausbildung erfuhren. Dies war nicht allein in Italien, sondern besonders auch in Frankreich der Fall, wo auf nationalem Boden eine der geschmackvollsten Abzweigungen jener Richtung, die eigentliche Renaissance, sich ausbildete, jedoch nicht ohne den Keim zu jener frivolen Parodie der klassischen Kunst in sich zu tragen, welche das spätere französische Bauleben charakterisirt. In Deutschland selbst, wo das christlich germanische Element die Architektur im Mittelalter auf eine künstlerische Höhe gebracht hatte, der nichts Aehnliches an die Seite gesetzt werden kann, schien mit dem Abschlusse jener Epoche die weitere Lebensfähigkeit der nationalen Baukunst erloschen. Von der Zeit an wurden es hauptsächlich die Akademien, in deren Hör- und Zeichnensäle die dem Volksbewußtsein entfremdete Kunst ein Asyl fand. Der von dort ausgehende, auf den Regeln der klassischen und römischen Architektur aufgebaute künstlerische Schematismus wurde die allgemeine Richtschnur für öffentliche und sogar kirchliche Anlagen, so wie für Bauten des Luxus, während der Privatbau, der eigentliche Prüfstein nationalen Kunstlebens auf dem architektonischen Gebiete der Neuzeit, in immer tiefere Charakterlosigkeit versank. Der Einfluß dieser Richtung, noch in den ersten Decennien dieses Jahrhunderts bemerklich, ward bereits damals durch eine Reaktion gehemmt, die, von Einzelnen ausgehend, mit der Zeit weit umher im Volke Wurzel gefaßt hat. Das Bewußtsein von der Nothwendigkeit einer künstlerischen Rehabilitirung der Architektur machte sich zunächst bei Denjenigen fühlbar, welche auf dem Wege geschichtlicher Forschung mit der Ueberzeugung von der hohen kulturhistorischen Bedeutung der Baukunst gleichzeitig zu der Einsicht gelangt waren, daß ein Zeitalter, welches sich rühmen darf, eine neue historische Malerei geschaffen zu haben, auch im Stande sein müsse, die künstlerischen Rechte der Baukunst zu wahren und zur allgemeinen Anerkennung zu bringen. Diese Wahrheit würde nicht so rasch die Massen durchdrungen haben, hätte nicht das gesteigerte bauliche Bedürfniß der Gegenwart ihr den Weg gebahnt. Dieses war es zunächst, was dem Volke die Baukunst wiedergegeben und namentlich in der Privatarchitektur die Kunst wieder zur Geltung gebracht hat. Die Frage aber, ob ein neuer Styl das Endresultat sein wird, muß dabei als durchaus untergeordnet erscheinen, ungeachtet sie von Manchen an die Spitze gestellt und als Grundbedingung für die künstlerische Lebensfähigkeit der Architektur proklamirt wird. Als vollends müßig aber sind, unseres Erachtens, alle jene Bestrebungen und Vorschläge zu betrachten, welche die Erfindung eines neuen architektonischen Styls im Auge haben. Dieselben bekunden eine durchaus mißverstandene Auffassung der architektonischen Frage. Wenn ein Rückblick auf die Geschichte der Baukunst uns lehrt, daß ein die Grundidee seines Zeitalters verkörpernder Normalstyl die künstlerische Existenz der Architektur ehedem bedingte, so folgt daraus noch nicht, daß jener auch in unseren Tagen für das künstlerische Dasein der Architektur unerläßliche Bedingung sei. Jedenfalls aber darf darin für den Kunstphilosophen noch keine Aufforderung liegen, unseren heutigen Architekten die allgemeine Richtung ihres künstlerischen Strebens unter Hindeutung auf die Kulturidee anzuweisen, in deren Schooße der vermeintliche Baustyl der Zukunft ruht. Soll es der Architektur abermals beschieden sein, den geistigen Inhalt des modernen Zeitalters einheitlich zu verkörpern und sollen die Steine zu uns reden, wie in vergangenen Tagen, so wird dieses geschehen, mag nun die centrale Lebensfrage der Gegenwart durch philosophischen Kalkül gefunden sein oder nicht. Ein neuer Styl aber ist durch das Aufdecken derselben gewiß noch nicht gefunden, denn dieser bedarf, um zu werden, der Zeit. Wenngleich eine derartige krankhafte Richtung da und dort sich geltend machen will, so ist dieselbe doch keineswegs als der Grundton anzusehen, welcher die heutige Bewegung durchklingt. Diese geht vielmehr aus von der Erkenntniß des idealen, aller Absichtlichkeit fremden künstlerischen Gesetzes in der Architektur, welches derselben die Rechte ewiger Existenz neben den anderen Künsten vindicirt, mit einem Worte von der historischen Offenbarung, welche die Nationen durchdrungen hat. Deshalb können wir auch nicht so unbedingt in das übliche Klagelied über die Zerfahrenheit und Lebensunfähigkeit der heutigen Baukunst einstimmen, sondern sind vielmehr der Ueberzeugung, daß, beim rechten Lichte betrachtet, dieselbe des Erfreulichen genug darbietet und daß die modernen Architekten eifrig bemüht sind, den Anforderungen zu entsprechen, die das künstlerische Bedürfniß unserer Tage vernünftigerweise an sie stellen kann. Man blicke nur auf die Eisenbahnhallen und man wird zugeben müssen, daß die greise Kunst sich in diesem Zweige baulichen Bedürfnisses entschieden verjüngt hat. Aehnlich bedeutsame Erscheinungen tauchen aller Orten auf; am Lebendigsten aber regt sich bei uns die Hoffnung auf eine künstlerische Zukunft der Architektur Angesichts der Bestrebungen, welche, analog mit dem historischen Style der heutigen Malerei, an die Zeiten der aufsteigenden Kunstepoche wieder anknüpfend, die Vollendung der durch die Kunst des Spitzbogens unterbrochenen nationalen Entwicklung des Rundbogenbaues im Auge haben. Dieser Erscheinung wendet sich wegen ihrer Bedeutsamkeit unsere Aufmerksamkeit vorwiegend zu; denn unserer Ansicht nach beruht die Hauptaufgabe der Architekten heut zu Tage darin, historisch zu Werke zu gehen und des stylistischen Studiums sich möglichst zu befleißigen, um auf diesem Wege den künstlerischen Faden der Architektur zu verfolgen. Alle Welt kennt die Resultate, welche die neueren Münchener Kunstbestrebungen auf diesem Gebiete erlangt haben. Verwandte Erscheinungen, wiewohl in kleinerem Umfange, aber naturgemäßer und ursprünglicher, bietet auch die moderne Baugeschichte in Hannover dar. Es bedarf eines kurzen Ueberblickes über die Geschichte der Baukunst in dieser Stadt, um die gegenwärtige Bewegung daselbst würdigen zu können.

Wer die Geschichte der Stadt Hannover kennt, wird sich nicht wundern, nur wenige Bauwerke daselbst zu finden, an denen historische Erinnerungen haften und die von den Thaten und Kräften des mittelalterlichen Städtelebens uns Kunde zu geben vermögen. Hart auf der Scheide des fruchtbaren Landstriches zwischen Deister und Leine einerseits und der wasser- und menschenarmen norddeutschen Ebene andererseits gelegen, stand Hannover im Mittelalter

weder durch bedeutende Handelsstraßen noch Flüsse in Verbindung mit den benachbarten Städten. Während in den Städten rings umher unter dem Schutze des geistlichen Regiments oder der bürgerlichen Unabhängigkeit ein blühendes Kunst- und Kulturleben sich entwickelte, verharrte Hannover das Mittelalter hindurch in der bescheidenen Abgeschlossenheit einer deutschen Landstadt, deren Haupterwerbsquelle der Kornhandel war. Zwar war die Stadt ein Fürstensitz und blieb solches auch noch, nachdem das Haus Hannover den englischen Königsthron eingenommen hatte. Allein die allmälige Entfremdung des Fürstenhauses von seinem Mutterboden rückte die Aussicht auf eine weitere Entwicklung dieser Stadt gerade zu der Zeit in unberechenbare Ferne, als die modernen Verhältnisse anfingen, unbedeutende und zu selbstständiger Entwicklung unbefähigte Plätze des Vaterlandes zu Fürstensitzen zu erheben, und dort das vielgestaltige deutsche Kulturleben zu concentriren. Erst die neueste Zeit schuf für Hannover eine neue, zukunftverheißende Aera, als es der bleibende Wohnsitz der Fürsten des Landes und fast gleichzeitig durch die Eisenbahnen des großen Weltverkehrs theilhaftig wurde. Es fehlt also, wie wir sehen, der Stadt Hannover nicht an Alter, wohl aber an Geschichte und der Weihe mittelalterlicher Größe, welche ein mit der Geschichte Schritt haltendes Kunstleben dem Aeußeren benachbarter Städte (Braunschweig, Lüneburg, Hildesheim) in so bestimmten Zügen aufgeprägt hat. Indeß ist die Stadt keineswegs jedes mittelalterlichen Charakters bar. Es herrschte von jeher ein gewisser bürgerlicher Wohlstand in ihren engen Mauern, dem sie ein mittelalterliches Kunstleben verdankte, dessen Spuren sich bis auf unsere Tage in einzelnen Bauwerken erhalten haben. Dieselben sind für die deutsche Baugeschichte von eigenthümlicher Bedeutung und es hat deshalb Mithoff durch deren Herausgabe in seinem „Archive für Niedersachsens Kunstgeschichte", der Kenntniß mittelalterlicher Provinzialschulen Deutschlands einen wesentlichen Dienst geleistet. Man ersieht aus diesen schätzenswerthen Mittheilungen, daß Hannover, wie so viele norddeutsche Schwesterstädte im Mittelalter, durch seine Lage und die geringen Verkehrsmittel auf den Backsteinbau, jedoch nicht mit solcher Ausschließlichkeit angewiesen war, wie die weiter nördlich und jenseits der Elbe gelegenen Städte. Die dem bürgerlichen Bedürfnisse des Mittelalters am Meisten zusagende Form des Giebels mit seiner beliebten Abtreppung in den oberen Stockwerken kam dadurch in Hannover zur allgemeinen Aufnahme. Was davon bis auf unsere Tage gekommen ist, zeichnet sich ebenso sehr durch Trefflichkeit der Konstruktion, wie durch reiche und geschmackvolle Gliederung aus, Eigenschaften, die diesen Bauten den Charakter mittelalterlicher Wohlhabenheit in hohem Grade verleihen. Die in der Anordnung von Erkern, Giebelchen und Spitzthürmchen obwaltende Zufälligkeit, so wie eine zierliche Detailbildung stellen neben der architektonischen die malerische Wirkung her und die Spuren hohen Alters tragen wesentlich dazu bei, diesen Eindruck bei uns zu erhöhen. Während der von Norden eingewanderte Ziegelbau mit seinem Form- und Farbenschmucke von Rath und Patriciern willkommen geheißen wurde, zog es das bescheidenere Bürgerthum Hannovers vor, sich mit dem anspruchlosen Fachwerkbaue zu begnügen, für den die Waldungen der Umgegend das Material lieferten. Es darf deshalb nicht Wunder nehmen, daß dieser Zweig mittelalterlicher Civilarchitektur verhältnißmäßig nüchtern ausgefallen ist und an künstlerischem Werthe in keiner Weise mit dem verglichen werden kann, was die Holzbaukunst des Mittelalters in den Nachbarstädten des Harzes, namentlich zu Halberstadt, Braunschweig und Hildesheim geleistet hat. Von der Anwendung des gewachsenen Steins, sei es nun für sich oder in Verbindung mit dem gebrannten, finden sich aus früher Zeit wenig Spuren. Der Sandsteinquader scheint damals höchstens für kirchliche Zwecke und überhaupt auch später nur ausnahmsweise an einigen Pracht- und Luxusbauten der Renaissance verwendet worden zu sein. So finden wir ihn unter anderen an der reichen Façade des einst von Leibniz bewohnten Hauses an der Schmiedestraße und an dem nun abgebrochenen sogenannten Hause der Väter. Diese Gebäude schließen die künstlerische Epoche der mittelalterlichen Architektur ab und jedes weitere künstlerische Leben begann von da an in Hannover zu ersterben. Die Zeiten des französischen Geschmacks bereicherten die Stadt um einige kirchliche Monstrositäten, während die Bedürfnisse des bürgerlichen Lebens bis vor wenigen Jahren noch durch einen Fachwerkbau von abschreckender Nüchternheit befriedigt wurden.

Die ersten öffentlichen Bauunternehmungen von künstlerischer Bedeutung gehören der Neuzeit an. Laves, der Nestor der Hannoverschen Architekten, eröffnet mit dem Baue des Schloßportals in den brillanten Formen des korinthischen Styls und dem inneren Ausbau des Residenzschlosses den Cyklus. Daran schließen sich von demselben Meister das zu Ehren der bei Waterloo gefallenen Tapferen errichtete Denkmal, eine römische Säule mit der Siegesgöttin, dann das auf Befehl Ernst August's erbaute Mausoleum in Herrenhausen im dorischen Style, das Wangenheimsche Palais und endlich sein Hauptwerk, das neue Theater im römischen Style. Während Laves in diesen Bauten die künstlerische Behandlung des Stoffes noch auf akademischem Wege und zwar, wie am Schloßportale und am Theater, mit Großartigkeit durchzuführen wußte, führte der nun verstorbene Architekt Andreä fast gleichzeitig eine Anzahl öffentlicher und privater Bauten in anderer Richtung aus. Daran schließen sich Hunäus, Droste, Hase, kurz eine ganze Reihe jüngerer Talente, welche gegenwärtig mit regem Wetteifer bemüht sind, die öffentliche und private Baukunst würdig zu vertreten. Den Bestrebungen dieser Männer kam der mit der wachsenden Wohlhabenheit Schritt haltende Kunstsinn und das gesteigerte bauliche Bedürfniß in Hannover zu Hülfe. So entstand mit überraschender Geschwindigkeit im Zeitraum weniger Jahre ein ganz neuer Stadttheil mit breiten Straßen von heiterem und fürstlichem Erscheinen. Die Anlage von geschmackvollen, durch grüne Anpflanzungen belebten Plätzen war zugleich ein Hauptaugenmerk und es ist nicht zu läugnen, daß man dabei mit Glück zu Werke gegangen ist. Indem die neue Stadt sich in ihrer ganzen Ausdehnung an die schon früher in Promenaden umgeschaffenen Wälle anschloß, welche den nordöstlichen Umfang des alten Hannovers bildeten, konstruirten sich die Plätze naturgemäß aus den vorhandenen Bedingungen, wodurch der Eindruck langweiliger Symmetrie und Absichtlichkeit umgangen wurde. Auf diese Weise schloß sich der schon lange dem Namen nach vorhandene Georgsplatz, ein längliches Viereck, dessen eine Seite zum Theil durch die Façade des neuen Schulgebäudes gebildet wurde. Daran schließt sich ein durch die imposanten Massen des neuen Theaters geschmücktes großes Dreieck, der durch die Verlängerung von Georgs- und Wallstraße eingefaßte Theaterplatz. Weiter seitwärts endlich machte die ausgedehnte Façade des Hauptbahnhofgebäudes die Anlage eines dritten großen Platzes nothwendig.

(Fortsetzung folgt.)

Nachtrag zum Aufſatz über Adolph Menzel.

ie Proben aus dem Friedrichsbuche von Menzel, welche wir in der vorigen Nummer verſprachen, ſind dem Texte des heutigen Blattes eingefügt. Wir wiſſen wohl, daß wir vielen Leſern nur vorlegen, was ſie ſchon beſitzen, allein es ſind auch Andere, die uns die Anregung, das Buch zu ſtudiren, ſchon gedankt haben.

Dann benutzen wir dieſe Gelegenheit, einem uns gemachten Vorwurf abzuhelfen. Man hat getadelt, daß wir uns in der Angabe der Werke Menzels nicht der Vollſtändigkeit befleißigt haben. Es war uns freilich weniger darum, als um den Verſuch einer Charakteriſtik des Mannes zu thun; allein hier iſt was fehlte:

Schweigen hätten wir allerdings nicht ſollen von den 1844 erſchienenen „Radir-Verſuchen" (6 Blätter)*). Es ſind landſchaftliche Scenerien, ein Genre-Stück und Köpfe, mit leichter, ſicherer Nadel meiſterhaft durchgeführt.

Ein Produkt von des Künſtlers Studien der Heldenzeit des großen Königs iſt das Pracht-Koſtümwerk, von dem unter dem Titel: „Die Armee Friedrichs des Großen" (in ihrer Uniformirung gezeichnet und erläutert) der erſte Theil erſchienen iſt.**) Dieſer Theil behandelt die Reiterei und giebt in 141 colorirten Tafeln eine getreue Abbildung von Allem, was ſich auf Uniformirung u. ſ. w. bezieht. Zwei andere Theile ſollen die übrigen Truppengattungen umfaſſen und werden eben vorbereitet.

Inzwiſchen erſchien auch als kleineres Koſtümwerk: „Die Soldaten Friedrichs des Großen" von Ed. Lange*), ein Buch, das eine kurzgefaßte Geſchichte des Königlichen Heeres enthält und von Menzel durch 31 kolorirte Holzſchnitte geziert worden iſt. Alle Truppenarten: Huſaren, Dragoner, Grenadiere, Küraſſiere, Garde du Corps ſind darin in ihrer richtigen Uniform dargeſtellt und zwar ſo, daß dieſe Abſicht durchaus verſchwunden iſt und ſich auch nicht in der allerleiſeſten Andeutung ſichtbar macht. Vielmehr hat man 31 herrliche militairiſche Genrebilder, wozu Vedetten, Einquartirung, Wachtdienſt, Frühſtück, Stürmen, Vorſprengen, Gefecht, Dorfvertheidigung, Verwundung, Flußübergang, Kartenſpiel ꝛc. ꝛc. die beſten Stoffe geben und wobei zugleich der ganze Habitus jener Krieger ſich in Motiven, wie Priſe nehmen, Handſchuhanziehen, Trinken, Säbelziehen u. ſ. w. höchſt charakteriſtiſch darlegt.

Das obenſtehende Bild ſtellt die Zuſammenkunft des Königs mit dem jungen Kaiſer Joſeph zu Neuſtadt in Mähren im September des Jahres 1770 dar. Die beiden Vorderſten ſind Kaunitz und Joſeph II., weiterhin Friedrich; an ſeiner Linken zunächſt dem Fenſter der Prinz de Ligne, zu ſeiner Rechten Laudon, hinter ihm ſein Bruder, Prinz Ferdinand. Sämmtliche Perſonen ſind nach gleichzeitigen Portraits gezeichnet.

*) Berlin, L. Sachſe und Comp.
**) Berlin, L. Sachſe und Comp.

*) Leipzig, Avenarius und Mendelsſohn.

Pfälzische Studien.

Von **F. Kugler.**

(Schluß.)

Der Dom von Worms ist, abgesehen von seiner Architektur, auch durch schätzbare Denkmäler älterer deutscher Sculptur ausgezeichnet. An der Wand des nördlichen Seitenschiffes befindet sich ein Sandsteinrelief von etwa 7 Fuß Höhe, welches, unter spätgothischen Baldachinen, die stehenden Gestalten von drei weiblichen Heiligen enthält. Sie sind gekrönt, mit Büchern und Palmen in den Händen und inschriftlich als S. Embede, S. Warbede, S. Willebede bezeichnet. Es zeigt sich hier eine sehr schöne Durchbildung des spätgermanischen Styles, der Frühzeit des 15ten Jahrhunderts angehörig. Bei der großen Feinheit der Köpfe und dem Adel in der Anordnung der Gewänder ist das Werk zum Abguß für Gypssammlungen, welche den kunsthistorischen Entwickelungsgang an bedeutenden Beispielen vergegenwärtigen wollen, vorzugsweise geeignet. — Dann ist eine Anzahl von Sandsteinsculpturen in der zierlich gothischen Tauf- oder Nicolauskapelle enthalten. Sie sind ziemlich gleichzeitig, einige von ihnen mit der Jahrzahl 1488 datirt, — reich umrahmte große gothische Nischen mit Hautreliefdarstellungen, welche letzteren die Geburt Christi, die Verkündigung, die Grablegung, die Auferstehung Christi, den Stammbaum der Maria enthalten. Ihnen reiht sich eine Folge von einzeln aufgestellten sculptirten Gewölbrosetten, so wie der zierlich dekorirte Taufstein an. Alles dies sind Arbeiten einer ehrenwerthen Lokalschule, welche, der allgemeinen Richtung nach, zwischen den Nürnbergern A. Kraft und V. Stoß etwa die Mitte hält. Die Compositionen erheben sich freilich nicht sonderlich über das Herkömmliche, auch die Weise der körperlichen Gestaltung ist nicht eben bedeutend, obgleich einzelne der in den Umrahmungen angebrachten kleinen Heiligenfiguren eine glückliche Auffassung und Behandlung erkennen lassen. In den Gesichtern dagegen ist manches ansprechend Milde, Natürliche, selbst Edle, was einigermaßen an das Wesen der schwäbischen Malerschule erinnert.

Außerdem befinden sich in der eben genannten Kapelle jene schon in meiner Geschichte der Malerei (zweite Ausgabe, II., S. 167) näher bezeichneten Altarflügelbilder mit Heiligengestalten, die den völlig ausgeprägten romanischen Styl der Malerei um das Ende des 12. Jahrhunderts in sehr charakteristischer Weise wiedergeben und die, bei der Seltenheit von Tafelbildern jener Epoche, so eigenthümlich merkwürdig sind. Dagegen haben die Reste alter Wandmalereien im Innern des Doms — im nördlichen Kreuzflügel, — die meine Geschichte der Malerei (S. 150) ebenfalls aufführt, nur ein untergeordnetes Interesse. —

Einige andre bauliche Denkmäler, wenn auch nur noch in größeren oder geringeren Resten erhalten, lernte ich auf meinen Spaziergängen und Wandermärschen in den Bergen der Hardt kennen. Ich lasse die Notizen über diese folgen.

Vorzüglich malerisch, ganz nahe bei Dürkheim, ist die Kirche des in einer hohen Thalschlucht gelegenen Dörfchens Seebach. Es war ein kleines Benedictiner-Nonnenkloster, gegründet in der letzten Hälfte des 11. Jahrhunderts.*) Das vorhandene Kirchlein war in der spätestromanischen Zeit begonnen und der viereckige Chor (ohne Absis) mit dem Querschiff und dem Thurm über dem Mittelfelde des letztern in dem Style dieser Zeit ausgeführt; das Schiff war im frühgermanischen Style hinzugefügt. Der Chor und das (durch Mauern abgeschlossene) Mittelfeld des Querschiffes sammt dem Thurme stehen noch, als Kirche des Oertchens dienend; von dem Uebrigen sind nur geringe Reste vorhanden; in den Nordflügel des Querschiffes ist ein Haus hineingebaut. Jene spätromanischen Theile sind höchst elegant behandelt, was, bei dem kleinen Maaße der Gesammtverhältnisse, einen doppelt zierlichen Eindruck hervorbringt. Die Rundbogenfriese und die Lissenen sind fein und geschmackvoll profilirt, ebenso die Basamente. Die Kämpfergesimse der Kreuzpfeiler entsprechen ganz den Gesimsen des Wormser Domes, doch sind auch sie fein behandelt; überhaupt scheint die Architektur des Domes von Worms hier in mannigfacher Beziehung als Vorbild gedient zu haben. Die großen Bögen, welche über den Kreuzpfeilern den Thurm tragen, sind breit spitzbogig, schon im Gepräge des Uebergangsstyles. Die Gewölbe des Innern sind etwas später. Von den frühgermanischen Theilen sind nur wenig Reste erhalten. In eine rohe Mauer aus später Zeit, die dem ursprünglichen Raume des Mittelschiffes nach der Seite des südlichen Seitenschiffes hin eine größere Breite gegeben hatte, ist ein zierlich spitzbogiges Portal, im völlig frühgermanischen Charakter eingesetzt. Alle diese Anlagen gehören dem 13. Jahrhundert an; doch fehlt es gerade aus dieser Zeit an allen Nachrichten zur Geschichte des Klosters, so daß bestimmte Daten über den Bau nicht anzugeben sind. — Man kann nicht sagen, daß diese kirchlichen Reste, an die sich die wirthschaftlichen Bedürfnisse der Umwohner heran- und hineingebaut haben, sonderlich ehrenvoll gehalten seien. Dafür sind ihnen indeß bis jetzt alle Leiden einer schulgerechten Restauration erspart, ist ihnen das Beste, — ihre alterthümliche Naivetät, — unverkümmert erhalten geblieben. Das grüne Gesträuch der kleinen Gärten schmiegt sich den alten Ruinen vertraulich an, und der alte Thurm mit seinen acht Arkadenfenstern und den Gesimsen über diesen ragt mit der Würde eines dörflichen Schutzpatrons über die Dächer der Häuser und Ställe zu seinen Seiten empor. Vielfach giebt das Ganze, wenn man von den Höhen auf den Ort zurückblickt, das reinste Bild, dessen Benutzung klugen Architekturmalern bestens empfohlen sein möge.

Ein Paar Stunden von Dürkheim, gen Nordwest ins Gebirge hinein, liegt Höningen, ehemals ein Augustiner-Mönchskloster, jetzt ebenfalls ein kleines Dörfchen. Das Kloster wurde im J. 1120 gestiftet. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts war dort, wie aus einem Ablaßbriefe des Bischofes Arnold von Semigallien vom Jahre 1255 hervorgeht, eifrige bauliche Thätigkeit. Im J. 1569 brannte das Kloster ab.*) Von der Kirche des Klosters sind nur noch wenig verbaute Reste vorhanden. Aus einigen, ihrer westlichen Hälfte zugehörigen Stücken geht hervor, daß es eine kleine Pfeilerbasilika war; das Kämpfergesims der Pfeiler besteht, eigenthümlicher Weise, aus einem großen Karnies, mit einigen Plättchen unterwärts und oberwärts; über letzteren der Abacus. Das Portal der Westseite ist mit einiger Eleganz, namentlich in seinem reichgegliederten Kämpfergesimse, gebildet. In einer Scheune sieht man einige Reste des nördlichen Kreuzflügels, unter denen sich ein reichgeschmücktes, horizontal bedecktes Portal auszeichnet. Von den Pfosten desselben ist der eine mit einer bunten Bandverschlingung, der andre mit Blattwerk, beides im streng romanischen Style, versehen. Sie tragen einen großen Architrav mit einer Reliefsculptur, zwei biblische Scenen enthaltend: Christus, der dem Volke vom Schiffe aus predigt, und Christus, der zu dem Petrus über das Meer geht; auch diese Arbeit, der es im Einzelnen nicht an guten alten Motiven fehlt, hat noch ein streng romanisches Gepräge. Ueber dem Architrav ist ein schweres Gesims, aus einer hohen Schmiege mit Plättchen bestehend. Dies Portal gehört jedenfalls den ersten Bauten nach der Gründung des Klosters an. Die vorhergenannten Reste der Kirche sind später, — ob aber erst aus der Zeit der

*) F. L. Remling, Urkundl. Geschichte der ehem. Abteien und Klöster im jetzigen Rheinbayern, I. S. 168.

*) Remling, a. a. O. II. S. 47 ff. J. G. Lehmann, Geschichtl. Gemälde aus dem Rheinkreise Bayerns, I. S. 81.

erwähnten Unternehmungen des 13. Jahrhunderts, wage ich nicht mit Zuversicht zu sagen.

In geringer Entfernung vor der ehemaligen Kirche von Höningen, auf dem Friedhofe, liegt die kleine alte Jakobskirche, in welcher gegenwärtig der Gottesdienst für die Bewohner des Oertchens abgehalten wird. Es ist ein einfaches Oblong mit einfach quadratem Chörlein. Der niedrige Rundbogen, der das letztere vom Schiffe trennt, hat ein aus Platte, Pfühl und Hohlleisten bestehendes Kämpfergesims, den Styl des 12. Jahrhunderts bezeichnend. Das Portal auf der Nordseite hat einen Architrav mit ganz ähnlich profilirtem Obergesims; darüber eine halbrunde Lünette mit den Spuren ehemaliger Malerei. Die alten, jetzt vermauerten Fenstern waren ganz klein und schmal, ihre Halbkreisbögen je aus einem Steine gebildet. Im Chor ist ein später eingesetztes, sehr zierlich profilirtes Rosenfenster, von spätromanischer Art. Seltsam sind, oberwärts an den Ecken des Gebäudes, nach Nord und Süd hinaustretende consolenartige Arme, jenen Aufsätzen ähnlich, welche in den Arkadenfenstern romanischer Thürme über den Kapitälen der Säulchen als Unterlage für den breiteren Mauerbogen angebracht zu sein pflegen. Ich habe für sie keine genügende Erklärung.

Das Städtchen Eisenberg, einige Stunden nördlich von Höningen, bezeichnet, wie sich aus vielfachen Funden ergeben hat, die Stätte eines römischen Standlagers. Die Pfarrkirche hat charakteristische Theile schwer romanischen Styles, dem 12ten Jahrhundert angehörig: die halbrunde Absis und den viereckigen Raum vor diesem, darüber den in mehreren Geschossen schwer aufsteigenden Thurm. Die Einzelformen erinnern an die des eben besprochenen Jakobskirchleins von Höningen. An der Südseite des Schiffes, welches jünger ist und keine Bedeutung hat, ist die Lünette eines verbauten rundbogigen Portales, eben derselben Art, erhalten. — Im Inneren des Altarraumes, in der Nordwand, ist ein Tabernakelschrein von schöner gothischer Formation.

Westwärts von da, gegen den Donnersberg hin, lag das Kloster Rosenthal; die Trümmer der Klosterkirche stoßen gegenwärtig an ein großes wirthschaftliches Gehöft, welches an die Stelle des Klosters getreten ist. Es war ein Cistercienser-Nonnenkloster, gegründet im J. 1241, die Kirche im J. 1261 geweiht.*) Die erhaltenen Ueberbleibsel gehören aber nicht dieser Epoche, sondern einem Neubau an, der im 15ten Jahrhundert ausgeführt ist. Die langgestreckte einschiffige Kirche hatte zwei Räume übereinander: eine Unterkirche für das Volk, deren ehemalige Gewölbdecke noch an den Seitenwänden erkennbar ist, und darüber, bis an den Altarraum vortretend, die Emporkirche für die Nonnen; die Fenster mit spätgothisch geschweiftem Stabwerk und dem charakteristischen Kehlenprofil dieser Spätepoche. Wenn die Kirche hienach überhaupt als ein neues Beispiel jener Doppelkirchen in Nonnenklöstern, auf die neuerlich mehrfach aufmerksam gemacht ist, bemerkenswerth sein dürfte, so gewinnt sie ein zwiefaches Interesse dadurch, daß sie diese Einrichtung noch in so später Zeit lebendig zeigt. Im Uebrigen haben ihre Reste einen großen architektonischen und malerischen Reiz durch das achteckige Glockenthürmchen, welches sich über dem Giebel auf erkerartigen Vorsprüngen, die an der Außen- und an der Innenseite emporsteigen, erhebt. Es bildet oben ein offnes Fensterwerk, — acht Fenster, jedes mit einem Stab in der Mitte und mit geschweiften Bogenfüllungen; über den Fenstern geschweifte Giebel mit Blumen. Darüber eine hohe achteckige Spitze mit der Blumenkrönung, massiv und undurchbrochen, was allerdings mit der luftigen Erscheinung der Fenster nicht ganz im Einklange ist. Auch hier, wie bei Seebach, gewinnt das stille Thal durch diese Trümmer, und namentlich durch die zierliche Thurmspitze, einen eigenthümlich anziehenden Charakter, dem Wanderer, der aus den waldigen Höhen hervortritt, ein heitres Willkommen zurufend.

Ich kann diese Notizen nicht schließen, ohne mein Bedauern darüber auszusprechen, daß die Denkmäler jener Gegend im Ganzen noch so wenig gründliche Bearbeitung empfangen haben und daß namentlich, was auch v. Quast in seiner besprochenen Schrift beklagt, das vortreffliche Werk von Geier und Görtz über die Denkmale romanischer Baukunst am Rhein nach seinen ersten Lieferungen ins Stocken gerathen ist. Die letzten Jahre mögen diesem Unternehmen allerdings nicht sehr günstig gewesen sein: tüchtige, gründliche und praktisch behandelte bildliche Aufnahmen dürften jetzt schon ihr Publikum finden. Das freilich möchte bei derartigen Unternehmungen im Auge zu behalten sein, daß bei den bloßen Rissen alles Ueberflüssige an Ausdehnung, alle Wiederholung gleichartig fortlaufender Theile füglich vermieden werden kann; die kleinen Abbildungen, welche v. Quast giebt, zeigen es, wie viel sich mit scheinbar Wenigem leisten läßt. Dann aber kommt es auf völlig charakteristische Wiedergabe der architektonischen Profile in großem Maßstabe und ebenso auf malerische Darstellung der Einzeltheile, ihre körperliche und räumliche Wirkung zu vergegenwärtigen, an: unsre Architekturzeichner sind doch heutiges Tages wohl geübt genug, um auch dergleichen mit aller Treue und zugleich mit denjenigen einfachsten Mitteln zur Ausführung zu bringen, die eben das Wesentliche des Bildes klar zu machen im Stande sind. Ich glaube in der That, daß viele derartige Unternehmungen bei uns nur an ihrer minder praktischen Anlage scheitern. Das mittelrheinische Land würde zu solcher Arbeit wichtigen Stoff gewähren; und wie sich demselben, in der neuen Ausstattung des Domes von Speyer, eine so glänzende künstlerische Fürsorge zugewandt hat, scheint es doppelte Pflicht, auch dem Alten, in wissenschaftlich künstlerischer Bearbeitung, diejenige Theilnahme zu schenken, welche die eigentlich nachwirkende ist.*)

*) Remling, a. a. O., I. S. 275.

*) Ich erlaube mir, noch eine Bemerkung rücksichtlich der Baugeschichte des Domes von Speyer beizufügen. Man hat es (nachdem meine Ausführung über dieselbe in Nr. 2 d. Bl. erschienen war) bedenklich gefunden, daß ich den Nachweisen v. Quast's darüber, daß die Afrakapelle nicht die ursprüngliche, daß sie vielmehr an die Stelle einer schon früher vorhanden gewesenen Kapelle getreten sei und somit beträchtlich später falle, kein Gewicht beigelegt habe. Meine Gründe sind die folgenden. Es handelt sich darum, daß die neuerlich zum Vorschein gekommene flache Altarnische der Kapelle (an der Westwand des nördlichen Querschifffliügels) älter sei, also einen älteren Kapellenbau als den gegenwärtigen voraussetzen lasse. Diese Annahme beruht darauf, daß der Bogen, welcher die Nische zunächst einwölbt, gleich alt mit der darüber befindlichen Wand ist, während ein zweiter, unmittelbar über jenem ruhender, die Gewölbklappen der Kapelle tragender Bogen später eingesetzt erscheint. Das Factum wird ohne Zweifel richtig sein. Aber es frägt sich, ob jener erste Bogen schon ursprünglich eine Absis einschloß und ob er nicht zu irgendwelchen andern Zwecken ausgeführt war. Sollte es aber wirklich von vornherein die Anlage einer Absis gewesen sein, so ist meines Erachtens noch gar nicht mit Nothwendigkeit anzunehmen, daß sofort auch die dazu gehörige Kapelle erbaut war; dies konnte man vorbehalten haben, und als die gegenwärtige Kapelle dann errichtet ward, konnten sehr füglich Gründe vorhanden sein, einen neuen, zweiten Bogen einzuziehen. (Man konnte z. B. ursprünglich ganz wohl im Sinne gehabt haben, eine ungewölbte Kapelle zu erbauen.) Die Vermauerung des an jener Stelle befindlichen Kryptenfensters beweist noch weniger etwas, da diese einfach schon durch die Mauerverstärkung des Querschiffes bedingt sein konnte. Uebrigens muß ich noch hinzufügen, daß an der Ostseite der Kapelle auch noch eine andre Abnormität ersichtlich wird. Die Eck-Wandsäulen nämlich, welche hier zu den Seiten der Nische stehen, haben ein, von allen übrigen Gesimsen der Kapelle entschieden abweichendes, auffallend roh gearbeitetes Deckgesims, dessen Ausladung auch zu den darunter befindlichen Säulenkapitälen in einem keineswegs geeigneten Verhältnisse steht. Es ist hier somit jedenfalls eine nicht ganz klare Bauführung ersichtlich. Ich kann daher auch nur bei der Ansicht verharren, daß jene Indicien nicht hinreichen, um einen früher vorhanden gewesenen Kapellenbau mit irgendwelcher Bestimmtheit annehmen zu können.

Siegfried Maßmann.

Nekrolog.

Am 27. December des verflossenen Jahres, Morgens 6¾ Uhr, starb in Rom der Landschaftsmaler Siegfried Maßmann, ältester Sohn des Professors der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Berlin, Dr. H. F. Maßmann, kurz nach dem Eintritt in sein 25. Lebensjahr in Folge eines mehrjährigen Lungenleidens. Geboren am 13. December 1829 zu München zeigte derselbe, geführt durch den Unterrichtsgang seines Vaters, frühzeitig eine ausgezeichnete handliche Geschicklichkeit, die sich mehr und mehr als ein entschiedenes Kunsttalent aussprach. Ohne Wahl und Schwanken wendete sich dasselbe auch sogleich der Landschaft zu, und die Sicherheit dieser Neigung fand in Uebereinstimmung mit der klaren Ruhe, der sanften Festigkeit und der Seelenreinheit seines werdenden Charakters einen entsprechenden Ausdruck in den leichten, feinen, bestimmten und richtig empfundenen Umrissen, mit denen er seine Naturstudien zeichnete. Ohne sich an einen besondern Meister anzuschließen, folgte er im Allgemeinen der durch die ausgezeichneten Münchner Landschaftsmaler, vornehmlich Morgenstern, Schleich ꝛc. eingeschlagenen Richtung eines treufleißigen Studiums und unbefangener Auffassung der Natur, wobei es der Zukunft überlassen bleiben mußte, ob sich im vertrauten Umgange mit Berg und Thal, grünenden und spiegelnden Flächen, Bäumen und Gebüsch, Wolken und Himmelsblau, Licht und Schatten, in Beachtung der Linien und der Maßverhältnisse in der Landschaft, ein Unterschied der Einwirkungen auf das Gemüth ihm kund geben und zur poetischen Darstellungsweise führen würde.

Im Sommer 1843 folgte S. Maßmann seinem Vater nach Berlin, wohin dieser zur Oberleitung der Turnanstalten des Königreichs berufen war, kehrte aber bald in sein ihm theures bayrisches Heimatland zurück und zwar mit auffallend weiter entwickelten Kunstkräften. Vorzüglich waren es Naturstudien und kleine Landschaften in Aquarell, die er mit bewundernswerther Leichtigkeit, Klarheit und Naturwahrheit ausführte und mit denen er auf einmal als ein geübter und geachteter Künstler unter seinen Kunstgenossen dastand. Bald gelangen ihm auch in gleicher Weise die Versuche, die er mit Oelfarben machte, und seine Arbeiten wurden beachtet und gesucht.

Leider unterstützte die sonst so gütige Natur die eifrigen, treuen und glücklichen Bestrebungen des jungen Künstlers nicht. Ein skrophulöses Leiden*) hatte ihm bereits in seinem fünften Lebensjahre den Verlust des rechten Auges und Schwächung des linken Fußes zugezogen; jetzt sollte er auch den freien Gebrauch des rechten verlieren; so daß er sich in seinen Naturstudien erst wesentlich beschränkt, dann eine Zeitlang ganz von ihnen abgeschnitten sah. Dessen ungeachtet blieb seine Seele ruhig, und der Friede und die Freude eines sonnigen Maitages schien auf ihr zu ruhen. Es war unendlich rührend, den guten, treuen Menschen in seinem Zimmerchen, oder auch im freien Felde vor der Staffelei sitzen und in der durch den kranken Fuß bedingten, höchst unbequemen Lage fleißig und innerlich froh malen zu sehen. Unter Freunden konnte er übrigens sehr heiter sein und sprudelte sein trockner, plastischer, nie verletzender Witz. Zugleich erquickte er durch sein seelenvolles Zitherspiel.

Inzwischen hatte zu den bisherigen Leiden noch ein neues sich eingestellt, das die übrigen Kräfte des jungen Künstlers ohne Widerstand aufzuzehren drohte: die Lunge war nicht mehr gesund. Noch versuchte er's, durch Einathmen mildrer Lüfte als unsre nordischen sind, das versickernde Leben zu halten; er ging im Frühjahr 1853, unterstützt durch den König von Preußen, nach Meran und im Spätsommer d. J. nach Rom. Allein auch die Sonne Italiens konnte das verlöschende Feuer nicht mehr neu anfachen; die Seele trennte sich von dem Körper, der ihr ferner zu dienen unbrauchbar geworden und der nun zum Schlummer des Todes an der Pyramide des Cestius versenkt ist.

Der Kunstverein in München und der König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen sind die ersten gewesen, die des aufstrebenden Künstlers Talent gewürdigt und gefördert haben. Bald gehörten seine Blätter und Bilder zu den gesuchtesten Kunstgegenständen. Im Herzen der Seinen und seiner Freunde lebt er fort als ein edler, stiller, reiner, fester und bescheidener Mensch. Seine Seele glänzt in ihrem Gedächtniß als ein makelloser Edelstein und als ein Muster geistig, sittlich und künstlerisch ebenmäßiger Frühvollendung.

Ernst Förster.

*) Während seine Brüder (Seemänner) die Bilder der Gesundheit sind.

Zeitung.

Berlin. Bei dem am 22. Januar stattgehabten Ordensfeste erhielt der Hofbaurath Hesse in Berlin den rothen Adler-Orden dritter Klasse mit der Schleife, den Bauräthen Fritz Hitzig in Berlin und Weyer in Arnsberg wurde der rothe Adler-Orden vierter Klasse verliehen.

Der Kaiserliche Architekt Hittorf, Mitglied des Instituts von Frankreich, ist von Sr. Majestät dem Könige mit dem Orden pour le mérite für Wissenschaften und Künste dekorirt worden.

K. T. **Halberstadt.** Ich habe Ihnen von einem Kunstfund von höchster Wichtigkeit mitzutheilen. Sie wissen, daß der Herr Kaplan Bock, Archivar und Inspector des kirchlichen Museums des Erzbisthums Köln, Europa durchreist, um genaue Kenntniß aller vorhandenen Paramente zu gewinnen, weil es Absicht der römischen Kurie ist, Gewänder mit Stickereien, Altardecken, Cingeln und Stolen u. s. w. wieder von ähnlicher Form und ähnlichen Stoffen zu beschaffen, wie sie im 12ten bis 13ten Jahrhundert in den Kathedralen gebraucht worden sind. Dieser geistliche Herr hat bereits Frankreich, Belgien, Holland durchreist, ist nun bis Halberstadt gekommen und hat hier denn die glückliche Veranlassung gegeben, daß endlich einmal die zehn alten Schränke bis auf den Grund ausgeräumt sind, aus welchen wir schon vor 8—10 und 15 Jahren die Mehrzahl der herrlichen Meßgewänder herausgeholt haben, die auch Sie gewiß in der Domschatzkammer gesehen haben. Jetzt ist die Zahl auf das Dreifache gestiegen; es sind selbst mehrere von den Sachen wieder zum Vorschein gekommen, welche der Bischof Conrad auf seiner Rückreise von Palästina aus Byzanz im 12ten Jahrhundert mitgebracht hat. So die beiden Fahnen mit dem altgriechischen Kreuz, deren Stäbe mit Silber belegt sind, die Fahnen selbst wunderbar schön gestickt. Auch ein alter Ceremonienstab. Dann auch Gewänder, Casen, genau Glockenform, Cappen, Glockenform, aus uraltem Stoff mit altrömischen Verzierungen, eine Cappen aus ungebleichter Seide, genau wie der Rock des heiligen Bernhard am Rhein. Selbst die so seltenen Humeralien haben sich gefunden, die verschiedenartigsten Tücher und Decken zu Altarbekleidungen, lange schöne Troddeln eines Kardinalshutes aus jener Zeit, Stolen, Cingeln, Kelchdecken, sogar Prachtkleidungsstücke für ein Weihnachts-Christkind! Dabei befinden sich nun Stickereien, deren Vorzeichnung einem sehr großen Meister angehört, an die Teppiche in Quedlinburg erinnernd. An den Decken ꝛc. sind sehr viel Bracteaten, ähnliche Goldblechsachen bis 2 Zoll Größe in schöner, stark erhabener Arbeit.

Jetzt, nachdem Alles möglichst chronologisch neben einander aufgehängt, ausgelegt und aufgestellt ist, überzeugt man sich, daß diese Suiten eine vollständige Uebersicht alles dessen gewährt, was die kirchliche Paramentik vom zwölften bis sechszehnten Jahrhundert gehabt hat, von dem Auftreten, der Entwickelung bis zum Verfall. Da sich nun in ganz Frankreich zusammen nicht so viel alte und werthvolle Schätze finden, als sie unser Dom nur allein besitzt, so will der Kaplan Bock im Sommer hier 3 Monat Zeit verwenden, Alles auf das Genaueste zu registriren und für ein eigenes Werk zu beschreiben.

C. Hübner's neues großes Bild: „Feuersbrunst und Rettung", ist jetzt vollendet und in Düsseldorf mit F. Lessing's: „Reitergefecht" ausgestellt, demnächst kommt Hübner's Bild hieher und nach Hannover. Es soll entschieden das Großartigste und Ergreifendste sein, was Hübner gemalt hat.

Kunstvereine.

Geschichte des Albrecht-Dürer-Vereins zu Nürnberg.

(Fortsetzung.)

Der Versammlungsort des Vereins war die ersten Jahre hindurch im Rößler'schen Hause an der Fleischbrücke, wo man von dem Vater des Malers und Mitstifters des Vereins drei Zimmer für 25 Gulden jährlicher Miethe an sich

gebracht hatte. Man bestimmte die verschiedenen Räume zu verschiedenen Zwecken; dachte bereits an Bibliothek und Kunstsammlung, begnügte sich aber vorläufig mit der Anschaffung von Holz für den Winter und mit anderen nothwendigen Zurüstungen. Auffallend ist die Angabe, daß man sich Stühle von Regensburg verschrieb. — Eine der wichtigsten Fragen war gleich anfangs die, welche Stellung man zu der in Nürnberg bestehenden Akademie einnehmen sollte. Dieses Institut, die erste deutsche Maler-Akademie, die einst Sandrart gestiftet hatte, scheint damals in ziemlich gesunkenem Zustande gewesen zu sein. Man kam zuvörderst überein, die damaligen Direktoren, Ihle und Zwinger, als Ehren-Mitglieder des Vereins aufzunehmen; ihnen die monatlichen Beiträge nicht zuzumuthen, aber dafür auch das Stimmrecht nicht zuzugestehen. Zwinger und Ihle meldeten sich jedoch zu ordentlichen Mitgliedern und wurden als solche aufgenommen. Eine völlige Vereinigung der Gesellschaft mit der Akademie wurde zwar auch gleich anfangs beantragt, aber bis dahin aufgeschoben, bis jener einmal sich mehr in sich selbst gekräftigt und befestigt habe. Doch wenn man zuvörderst auch noch keine Anforderungen und Ansprüche an die Akademie selbst machte, so war doch seinerseits der Verein nicht lässig, durch die That sich der verwaisten Schule anzunehmen und so ihr nahe zu treten. Zunächst legten einzelne Mitglieder, sodann der ganze Verein sich eine freiwillige, wöchentliche Steuer zum Besten der Akademie auf, wodurch endlich auch andere, außerhalb des Vereins stehende Bürger der Stadt bewogen wurden, dem gegebenen guten Beispiele nachzufolgen. Es ist dem Vereine als nicht geringes Verdienst anzurechnen, zuerst wieder auf die in Nürnberg bestehende Kunstschule aufmerksam gemacht und das Interesse dafür erregt zu haben. Doch blieb man hierbei nicht stehen. Man lud die Schüler der Akademie ausdrücklich ein, an den von Dr. Erhard gehaltenen anatomischen Vorlesungen Theil zu nehmen. Man setzte Preise für die besten Zeichner aus; traf in dem Vereinslokale Anstalt, Modelle und Akte aufzustellen, und die erfahrensten der älteren Künstler gaben den jüngeren unentgeltliche Anleitung und Unterweisung. Man verschaffte sich sogar unter großen Schwierigkeiten, mittelst außerordentlicher Geldbeiträge, von Rom eine Anzahl von Gypsabgüssen, um „das Zeichnen nach dem Runden“ zu ermöglichen, welches an der Schule selbst wegen Mangels an guten Modellen nur unzureichend betrieben werden konnte. Man half überhaupt, wo immer die Gelegenheit es ergab, mit Rath und That und ließ sich selbst durch die Lauheit nicht abschrecken, mit der die angetragenen Wohlthaten oft angenommen wurden. Die Malerschule zu Nürnberg verdankt recht eigentlich diesem Vereine, daß sie wieder Muth und Zutrauen zu sich selbst faßte und sich erhalten ließ, bis sie, in die Hände eines besseren Vorstehers übergegangen, sich selbst zu erhalten im Stande war.

Unter den Akten des Jahres 1794 findet sich nun auch, wie oben angedeutet, ein endgültig niedergeschriebenes Gesetzbuch des Vereins unter dem Titel: „Statuta der Kunst-Societät.“ Die Tendenz des Vereins, wie sie bis dahin den Mitgliedern zu deutlicherem Bewußtsein gekommen war, spricht sich in der Einleitung aus.

„Der eigentliche Zweck der Künstler-Gesellschaft“, heißt es daselbst, „besteht darin, durch Umgang und Austauschung gegenseitiger Urtheile die Kunst gemeinnütziger zu machen, Künstler mit Künstlern zu vereinigen, und in dem obgleich eingeschränkten Wirkungskreise Mittel ausfindig zu machen, welche zum Flor und Wiederaufnahme der Kunst Nürnberg's dienlich sein möchten.“ Man durfte sich bereits gestehen, daß die gutgemeinte Absicht der Stifter des Vereins zum Theil erfüllt und Manches zu Stande gebracht worden, was vielleicht ohne diese gemeinsame Thätigkeit lange Jahre nicht erreicht hätten, und darauf hinweisen, daß Männer von entschiedenen Verdiensten, hierauf aufmerksam gemacht, nicht nur der Gesellschaft ihren Beitritt geschenkt, sondern auch deren wohlthätige Bemühungen aufs Wirksamste unterstützten.

„Auf die fortdauernde Thätigkeit der sämmtlichen Mitglieder“, so schließt die Einleitung, „auf die Aufopferung für das gesellschaftliche Interesse, auf den Eifer eines jeden Einzelnen und die strengste Festhaltung der Gesetze wird die Fortdauer der Gesellschaft selbst und deren zweckmäßige Benutzung abhängen, wird es abhängen, ob andere Städte Deutschlands blos hierin Nürnberg zurücklassen müssen, und mancher Kunst-Patriot in seiner Erwartung getäuscht werden soll.“

Die Gesetze sind in den Grundzügen dieselben, wie der Stifter des Vereins sie in der Einladung zu demselben angedeutet hatte. Sie sind von 35 Mitgliedern unterschrieben.

Vom Jahre 1802 findet sich ein anderer Band: „Verneuerte Gesetze der Nürnbergischen Künstler-Gesellschaft“, von 55 Mitgliedern unterschrieben, unter denen der Name des Stifters bereits fehlt.

Der Verein war allmälig zu einigem Vermögen gekommen und in den Besitz einer Kunstsammlung und Bibliothek gelangt. Aus den Besprechungen und Recensionen der Abend-Gesellschaften, die schriftlich niedergelegt wurden, hatte sich nach und nach ein reicher Vorrath Kunst- und wissenschaftlicher Notizen ergeben, die man als Stoff zu einem eigenen Gesellschafts-Organe benutzte, welches in den Jahren 1795, 96 und 97 unter dem Titel: „Journal für bildende Künste“ im Druck erschien. In den folgenden Jahren drängten zwar die Stürme des Krieges das Leben des Vereins nach Innen zurück, doch erlosch es nie ganz. Der Verein fuhr in seinem Verhalten gegen die Akademie fort, vermehrte Bibliothek und Kunstsammlung, hielt Vorlesungen über Perspektive, Geschichte und andere Hülfswissenschaften der Kunst; man unternahm gemeinschaftliche Ausflüge nach Bildergallerien und in schöne Gegenden und suchte auf andere Art das Interesse zu wecken und lebendig zu erhalten.

„Unter solcher ununterbrochenen Wirksamkeit“, sagt ein später erschienenes Programm, „erschien das Jahr 1817, und im reichgeschmückten Rathhaussaal, umgeben von den Repräsentationen aller Stände und Behörden, mit einem freudig stolzen Rückblick auf seine und der Heimath Vergangenheit beging der Nürnberger Kunstverein sein fünfundzwanzigjähriges Gedächtnißfest.“

(Fortsetzung folgt.)

Bei **J. G. Müller** in Gotha ist erschienen:

Georg Nathgeber's Schriften. I. und II. Lieferung. Inhalt: I. Lieferung: Nike in Helenischen Vasenbildern. II. Lieferung: Anmerkungen zum I. Heft; Beschreibung und Auslegung der geflügelten Gestalten in den Werken der Kunst der Assirier zu Nineveh, der Babylonier, Perser, Hebräer, Phöniker. Einleitung zur Untersuch. der Samothrakischen und andrer Hellenischen Mysterien. 1851. gr. Fol. 31 B. geh. 5 Thlr. 15 Ngr.

Neue Werke über die deutsche Kunst.

Denkmale
deutscher
Baukunst, Bildnerei und Malerei
von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit.

Herausgegeben von
Ernst Förster.

Jeden Monat werden von diesem Prachtwerke 2 Lieferungen, deren jede 2 Kupfer und durchschnittlich einen halben Bogen Text enthalten wird, erscheinen; das Ganze wird aus 300 solcher Lieferungen bestehen.

Der Preis einer jeden Lieferung ist 20 Sgr.

Außer der gewöhnlichen Ausgabe in Quart erscheint auch eine Prachtausgabe auf besserem Papier in Folio zum Preise von 1 Thlr. für die Lieferung.

5 Lieferungen sind bereits erschienen; die 1ste bis 3te Lieferung kann durch jede Buchhandlung zur Ansicht vorgelegt werden.

Handbuch
der kirchlichen Kunst-Archäologie
des deutschen Mittelalters.

Von
Heinrich Otte.

Dritte umgearbeitete und sehr vermehrte Auflage. Mit 13 Stahlstichen und 362 Holzschnitten.

gr. 8. geh. Preis 4 Thlr.

Die mittelalterliche Kunst in Westfalen.

Nach den vorhandenen Denkmälern dargestellt
von
Wilhelm Lübke.

Nebst einem Atlas in groß Querfolio mit 29 lith. Tafeln.

gr. 8. geh. Preis 10 Thlr.

Leipzig. **T. O. Weigel.**

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzsch und Sohn** in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 6. Donnerstag, den 9. Februar. 1854.

Inhalt: Loreley. Oelgemälde von Karl Sohn in Düsseldorf. — Die moderne Baukunst in Hannover. (Fortsetzung.) — Bemerkungen über eine Anzahl von Gemälden, welche seit den letzten acht Jahren für die Bildersammlung des Königlichen Museums zu Berlin erworben worden sind. G. F. Waagen. — Landschaftliche Radirungen von C. Wagner. F. Kugler. — Zeitung. Berlin. Nürnberg. — Kunstverein. Einladung des Rheinischen Kunstvereins zu der Kunstausstellung in dem Jahre 1854. — Briefwechsel. — Aufforderung zur Preisbewerbung für Baukünstler.

Loreley.

Oelgemälde von **Karl Sohn**, in Düsseldorf.

Die jüngste Ausstellung des Kunstvereins für Rheinland und Westphalen war sehr reich, ja vielleicht reicher als je, an ausgezeichneten Bildern jeden Faches, und zeugte in ihrem Complex auf das Erfreulichste von der unausgesetzten Strebsamkeit unserer Künstler. Darin würde ich um so mehr eine Aufforderung zu einer detaillirten Besprechung dieser Ausstellung erblicken, wenn ich nicht bedächte, daß eine solche in Anbetracht des verhältnißmäßig kleinen Kreises von Beschauern, denen die zu besprechenden Kunstwerke zugänglich gewesen, für den unendlich größeren der Leser Ihres Blattes nur ein sehr zweifelhaftes Interesse haben kann. Sind doch selbst die Kunstausstellungs-Berichte, die wir aus den großen Brennpunkten der Kunstthätigkeit erhalten, für denjenigen, der nicht selbst die betreffenden Ausstellungen besuchte, bei weitem nicht so lehrreich, wie man gemeiniglich glaubt, sofern dabei nicht durch bildliche Beigaben unserer Phantasie einige Nachhülfe gewährt wird. Dennoch will ich in Bezug auf Ein Bild, das überdies dem Publikum demnächst in einem Stiche von Felsing vorliegen wird, diese Ansicht bei Seite lassen und es versuchen, so weit es mir durch das geschriebene Wort möglich, dasselbe dem Leser vorzuführen.

Es ist „Loreley", vom Professor Sohn, die gelungenste Verkörperung dieser bedeutsamen Rheinsage, die ich kenne, und eins der am meisten bewunderten Bilder der Ausstellung. Vor Allem ist es zu loben, daß der Künstler nicht darauf ausgegangen ist, eine bestimmte Stelle einer bestimmten poetischen Bearbeitung dieser Sage malerisch zu paraphrasiren, z. B. die Jungfrau ihr „goldnes Haar mit goldenem Kamme kämmend", oder angethan mit köstlichem Gewande und Geschmeide darzustellen. — Wer kennt nicht solche aufgeputzte Jungfrauen, selbst von berühmten Meistern, die alles Andere eher ausdrücken, als den tiefen Sinn der Sage! Zu solchen Verirrungen führt es aber, wenn der Maler den darzustellenden Stoff nicht selbständig und von dem Gesichtspunkte seiner Kunst aus auffaßt, sondern sich an die Worte des Dichters anklammert. Hierüber hörte ich einmal eine treffende Aeußerung unseres Uhland. Dieser wunderte sich nämlich sehr darüber, daß die Maler meistens freiwillig sich gegen den Dichter dadurch in Nachtheil setzten, daß sie nicht den ursprünglichen Stoff unvermittelt, sondern das von dem Dichter geschaffene Kunstwerk als Vorwurf zu ihren Schöpfungen nähmen, obgleich dieser denselben doch ausschließlich von der dichterischen Seite aufgefaßt, die malerische aber unberücksichtigt gelassen habe. Eine solche Travestie sei zwar recht bequem, müsse aber unfehlbar Bilder erzeugen, die gegen das Gedicht matt und lahm erschienen u. s. w.

Dieser Vorwurf trifft, wie gesagt, unsern Künstler nicht. Sein Werk ist vielmehr eine specifisch malerische Gestaltung des poetischen Gegenstandes und enthält sich aller solcher Beziehungen, zu deren Ausdrucke Form und Farbe nicht vollkommen ausreichende Mittel gewähren. — Auf einer hervorragenden Felskuppe sehen wir die Jungfrau in dämmerigem Lichte, gleich einer Vision, aus dem nächtlichen Dunkel hervortreten — einsam, wie der Stern zu ihren Häupten. Das verklingende Saitenspiel mit der Linken haltend, stützt sie sich mit der Rechten auf einen Felszacken und schaut vorgeneigten Hauptes in den Strudel tief unten hinab. Die Reize des schönen Leibes, von durchscheinenden Gewanden mehr hervorgehoben als verhüllt, die Lieblichkeit des von blondem Haar reich umwallten, holdselig lächelnden Antlitzes, besonders aber der dämonisch anziehende und zugleich vernichtende Blick des dunklen Auges — das Alles in harmonischem Vereine vollendet das Bild der gefährlichen Zauberin, wie sie in der Sage lebt. Die phantastische Stimmung in Licht und Farbe ist die Ergänzung dieser plastischen Sprache und trägt nicht minder, wie die vortreffliche Ausführung des Nackten und der Gewandung dazu bei, dem Bilde einen tiefen nachhaltigen Eindruck auf den Beschauer, und einen hervorragenden Platz unter den übrigen Werken dieses Meisters zu sichern. Bei solchen Vorzügen haben einige Ausstellungen, die man an einzelnen Theilen der Figur zu machen gefunden, nur eine untergeordnete Bedeutung. Diese Ausstellungen betreffen die zu stark geschwungene Linie der Hüften und die etwas gezwungene Bewegung der linken Hand, welche die Leier hält, was freilich beides mit der Grazie, welche im Uebrigen die Gestalt auszeichnet, nicht ganz in Einklang gefunden werden mag.

Daß das Bild durch Felsing in Darmstadt gestochen werden wird, habe ich schon oben erwähnt. Es ist dieses eine Bestellung des Kunstvereines für Rheinland und Westphalen, der den Stich als Vereinsblatt unter seine Mitglieder vertheilen wird. Zur Ausführung des Stiches hat Sohn es übernommen, das Bild für den genannten Kunstverein in kleinerem Maßstabe zu wiederholen.

Die moderne Baukunst in Hannover.

Ein Beitrag zur Kritik des heutigen Baulebens.

(Fortsetzung.)

Bei der enormen Bedeutung, welche der Civilbau in den letzten Decennien gewonnen hat, wenden sich, wie billig, die Augen Aller zunächst auf ihn; denn für Alle, welche die wahre Natur der künstlerischen Bewegung in der Architektur begriffen haben, kann es kein Zweifel sein, daß von der Durchbildung des gesammten profanen Baues die künstlerische Existenzfrage der Architektur abhängt. Zugleich aber dürfen wir uns nicht verhehlen, daß gerade sein Zustand der eigentlich wunde Fleck der heutigen Baukunst ist; denn kein Zweig moderner Kunstübung ist auf so mißverstandene Weise gehandhabt und in keinem herrscht eine solche künstlerische Begriffsverwirrung und Grundsatzlosigkeit, wie in dem Privatbaue der Gegenwart. Um aber hier dem weiteren Verfalle zu begegnen und den richtigen Standpunkt zu finden, von wo aus eine für die künstlerische Ausbildung der heutigen Privat-Architektur fruchtbringende Thätigkeit angebahnt werden kann, bedarf es der Rückkehr zum natürlichen Baumateriale, der Rehabilitirung seiner künstlerischen Rechte, den Usurpationen moderner Eindringlinge gegenüber, als Grundbedingung. Es ist deshalb nöthig, auf die künstlerischen Rechte des natürlichen Baumaterials ein besonderes Gewicht zu legen, weil eben durch deren Verkennen die moderne Baukunst mehr oder weniger zur Lüge geworden ist. In diese verderbliche Richtung ist dieselbe hineingerathen, seitdem man angefangen hat, den Rohbau allgemein mit Bewurf zu bekleiden und die architektonische Ornamentik aus ähnlichen künstlichen Stoffen zu formen. Es soll damit nicht gesagt sein, daß die Handhabung dieses Materials in der Baukunst unbedingt für verdammungswerth zu halten sei; wir sind im Gegentheil bereit, Zugeständnisse zu machen, eingedenk der Schwierigkeiten, welche der consequenten Durchführung jenes idealen Grundsatzes entgegenstehen. Denn die Vereinbarung zwischen Kunst und Leben oder Baumeister und Bauherr behält in praxi doch immer ihr Recht und eine vernünftige Kritik kann dasselbe respektiren, ohne dem künstlerischen Principe etwas zu vergeben. Die ganze Schärfe ihrer Waffen hat sie dagegen dahin zu kehren, wo sie die Kunst gleichsam verspottet und dadurch sich selbst herausgefordert sieht. Letzteres aber ist in dem Verhältnisse unläugbar der Fall, in welches gegenwärtig der Bewurf zur Architektur getreten ist. Indem derselbe seiner Natur nach nur dazu bestimmt ist, die untergeordnete Stelle eines durch die Umstände unentbehrlich gemachten architektonischen Ersatzmittels einzunehmen, darf er vom künstlerischen Standpunkte aus höchstens eine Duldung beanspruchen, dagegen niemals mehr scheinen, als er ist, oder gar sich breit machen mit der Richtigkeit des geborgten Scheins. Letzteres aber liegt in jener rücksichtslosen Verwendung des Stucks für ornamentale Zwecke unverholen ausgesprochen, welche heut zu Tage gangbar ist. Dieselbe hat nach und nach dahin geführt, das dem architektonischen unbedingt untergeordnete dekorative Princip von jenem loszutrennen und an die Spitze zu stellen, anstatt in der einheitlichen Durchführung des architektonischen Gedankens unter möglichstem Eingehen auf die Eigenschaften des natürlichen Baumaterials die künstlerische Aufgabe der Architektur zu erblicken. Diese Ausbildung einer durchaus unarchitektonischen Ornamentik ist nur auf Kosten des Styls selbst möglich geworden, der dadurch einer gänzlichen Verwahrlosung anheimgefallen ist. Einen solchen Gang hat die Architektur besonders an den Orten in der auffallendsten Weise genommen, wo das unverhältnißmäßig gesteigerte architektonische Bedürfniß den Schablonenstyl begünstigte. An ihm sind viele neuere Architekten anstatt zu Baukünstlern zu styl- und grundsatzlosen Ornamentisten geworden, die es übersehen, daß ein Ornament in der Architektur nur dann gut ist, wenn es im architektonischen Geiste behandelt und überhaupt nur da statthaft ist, wo es in Styl und Anordnung dem architektonischen Gedanken sich unterordnet und den Ausdruck des konstruktiven Organismus zu vervollständigen strebt, niemals aber da, wo es eine selbständige, isolirte Geltung beansprucht.

Auch in Hannover drohte die bürgerliche Baukunst eine Zeitlang dieser Modekrankheit zu erliegen. Gewisse Straßen des neuen Stadttheiles (z. B. die Prinzenstraße) tragen die Spuren ihres Besuchs in eklatanter Weise zur Schau. Indeß setzte die alte Solidität des niedersächsischen Volkscharakters dem Strome von Außen alsbald ein Bollwerk entgegen und es erwachte unter den Architekten ein ernstes Streben, die unveräußerlichen Rechte ihrer gefährdeten Kunst vor dem drohenden Untergange zu retten. Die erste Anregung dazu verdanken wir der künstlerischen Thätigkeit des verstorbenen Andreae, der durch das Zurückgehen auf den Ziegelrohbau der Baukunst ihre ursprüngliche Wahrheit und Natürlichkeit wiederzugeben versuchte. Es ist dagegen Manches eingewendet worden und liegen allerdings die künstlerischen Mängel jener Bauweise, wie sie das Mittelalter uns überliefert hat, zu klar am Tage, um deren unbedingte Wiederaufnahme wünschen zu können. Da von einer ausgedehnten Anwendung des mittelalterlichen Giebelbaues auf die modernen Verhältnisse von vorn herein die Rede nicht sein kann, so beschränken sich die nachahmenswerthen Eigenschaften jener Bauweise namentlich auf ihre konstruktiven Vorzüge. Dagegen hat der mittelalterliche Backsteinbau den Fehler, daß die ihm eigenthümliche rothe Farbe, besonders wenn zum Uebermaaße ein Ziegeldach sich dazu gesellt, den architektonischen Eindruck stört und diesen Gebäuden leicht den Stempel einförmiger Massenhaftigkeit aufdrückt, deren Kälte nur durch ein wechselndes Spiel der Beleuchtung auf Augenblicke erwärmt werden kann. Diese Eigenschaft des Ziegelbaues tritt überall da am auffallendsten hervor, wo man, wie in Hannover, auf die alleinige Anwendung jenes Materials vor Zeiten beschränkt gewesen ist.

Der Backstein hat, unseres Dafürhaltens, seine richtige künstlerische Würdigung erst dadurch erhalten, daß man ein Hauptaugenmerk auf seine farbigen Elemente richtete und dieselben nicht nur umzugestalten, sondern auch bedeutend zu erweitern strebte. Dies geschah besonders, seitdem man ihn in der Art mit dem Sandsteine organisch verband, daß diesem die konstruktiv-architektonische, jenem dagegen eine mehr untergeordnete Rolle im malerisch-dekorativen Sinne übertragen wurde. Die ersten derartigen Versuche in Hannover sind von jungem Datum und fallen zusammen mit der Einführung des Sandsteins aus den benachbarten Steinbrüchen von Obernkirchen, Barsinghausen, Osterwald u. s. w. für die in den letzten Jahren ausgeführten Hofbauten. Seitdem die erleichterten Verkehrsmittel dieses Material in Hannover neben dem Backsteine vollständig eingebürgert haben, entsteht kaum noch ein Neubau, sei er auch noch so unbedeutend, bei dem nicht an Sockel, Fensterbrüstung und Gesimsen, kurz an den architektonischen Hauptgliedern vom Sandsteine mehr oder weniger Gebrauch gemacht würde. Es lag daher der Gedanke einer organischen Verschwisterung zweier Ma-

teriale auf der Hand, die, wie Sand- und Backstein, ihre gleichmäßige Berechtigung fortan in Hannovers geographischen Lage finden.

In seinen früheren Backsteinbauten bediente sich Andreae des Sandsteins nur sparsam und richtete sein Bestreben zunächst auf die Wiederdarstellung des ausgezeichneten unbekleideten Gefüges, das wir an den mittelalterlichen Ziegelbauten bewundern. Dieses war mittelst des gangbaren Materials nicht zu erzielen und es bedurfte daher einer ganz neuen Technik in der Darstellung des gebrannten Steins. Andreae's Bemühungen waren insofern erfolgreich, als es ihm, freilich unter Beibehaltung des nicht vortheilhaften traditionellen Farbentons, gelang, nicht nur ein Baumaterial hervorzubringen, das an Güte dem mittelalterlichen nichts nachgab, sondern auch durch Darstellung geformter Ornamente, Kapitäle und Profile dem Rohbaue einen mindestens eben so großen künstlerischen Umfang zu verleihen, wie er im Mittelalter besessen hatte.

Unter den Bauwerken Andreae's machen wir zuerst das Packhofsgebäude namhaft; ein schlichter Rohbau und nur dadurch bemerkenswerth, daß der Baumeister es hier versuchte, das die architektonische Ruhe in hohem Grade störende weiße Bindemittel durch eine mit der rothen Farbe des Steins in Harmonie stehende dunkle Ausfugung zu verdecken. Aehnliches sehen wir an des Künstlers eigenem Wohnhause, einem kleinen Gebäude mit Fenstern im Flachbogen, hier daneben bereits eine schichtenweis alternirende Anordnung von rothen und gelben Steinen, eine Erscheinung, die sich an der Predigerwohnung hinter der Marktkirche in geschmackvoller Weise wiederholt. Die Marktwache, deren Front eine luftige, mit Zinnen bekrönte Rundbogenhalle zeigt, stellt sodann die organische Verbindung des gebrannten und gehauenen Steins bereits in verhältnißvollen Zügen dar. Auch die Anordnung eines Frieses oberhalb der Bögen ist als ein gelungener Versuch zur Wiederdarstellung überglaster Backsteinornamente zu betrachten. — Eine weitere Durchführung jenes architektonischen Princips im großen Maaßstabe legte Andreae in den Entwürfen zum Baue des neuen Rathhauses nieder. Die Idee zu diesem nun seit Jahr und Tag ruhenden Baue erstand in der Seele des Künstlers, nachdem er die Bauten Venedigs und Oberitaliens gesehen und ein ernstes Studium ihres Styls sich zur Aufgabe gemacht hatte. Den Dogenpalast, das großartigste Beispiel der venetianischen Palast-Architektur, legte er seinem Plane unmittelbar zum Grunde, offenbar von dem romantischen Gedanken geleitet, den Vätern unserer Stadt dadurch ein Sinnbild bürgerlicher Unabhängigkeit zu errichten, jener Unabhängigkeit, welcher die stolze Beherrscherin der Adria einst ihren Ruhm und ihre Größe verdankte. Es ist uns nicht vergönnt gewesen, eine Einsicht in die Risse zu diesem Hauptwerke Andreae's zu gewinnen und wir müssen daher unsere Beurtheilung auf das bereits Ausgeführte beschränken. Dieses besteht aus den Theilen des Rathhauses, die an der Stelle des ehemaligen Apothekenflügels erbaut worden sind. Die nach der Straße zu gelegene Façade dieses Flügels stellt in ihrer unteren Hälfte eine romanische Quaderkonstruktion von reicher, stylvoller Detailbildung dar. Die obere Hälfte besteht dagegen bis auf Fenstereinfassungen, Ecken und Dachgesims ganz aus einfarbigem Backstein. Abweichend davon ist die Architektur der die Gefängnisse enthaltenden Höfe, in denen beide Materiale nur insofern in Verbindung treten, als die Gliederung des Ganzen im Backsteinrohbau durchgeführt ist und der Sandstein nur auf das Stabwerk der Fenster verwendet wurde. Wenn wir zwar diesen Theil des Gebäudes als ein Meisterwerk von moderner Backsteinkonstruktion betrachten und dessen malerische Wirkung zugeben müssen, so dürfen wir andererseits nicht verschweigen, daß die Architektur des Inneren uns von allen Seiten als unbrauchbar und verfehlt dargestellt worden ist. Ueberhaupt kann man sich bei Betrachtung dieses Baues des Gedankens nicht erwehren, daß derselbe mit dem Abbruche der bedeutendsten mittelalterlichen Zierde Hannovers, des alten Rathhauses, zu theuer erkauft wird.

Unter den Architekten, welche sich die Ausbildung einer ähnlichen lokalen Bauweise angelegen sein lassen, machen wir zunächst des Genannten Nachfolger, den zeitigen Stadtbaumeister Droste namhaft. Die Thätigkeit dieses vielversprechenden Talents hat sich bisher auf zwei Bauwerke beschränkt. Das eine ist ein an der Ecke von Lein- und Dammstraße ausgeführter Privatbau im Rundbogenstyle, an dem die organische Verbindung beider Stoffe auf wohlverstandene Weise durchgeführt ist und sich überhaupt eine sinnige Auffassung der künstlerischen Aufgabe zu erkennen giebt. Um übrigens diesem Gebäude die vollendete architektonische Ruhe zu verleihen, halten wir die Verdeckung des weißen Bindemittels durch eine der rothen Backsteinfarbe entsprechende Ausfugung für durchaus nothwendig. Was sodann den Schluß anbetrifft, den der Baumeister dem Gebäude gegeben, so können wir uns damit nicht einverstanden erklären; denn wie sehr auch eine künstlerische Wiederaufnahme der Holzkonstruktionen eine Befürwortung verdient, so war dieselbe doch hier nicht am Platze. Die mit dem Winkel des gleichschenkligen Dreiecks geschlossene Fensterform aber sollte als unschön und steif aus der Baukunst vollends verbannt werden. — Das zweite und umfangreichere Werk desselben Architekten ist das am Georgsplatze erbaute Schulgebäude, in welchem die beiden städtischen Hauptschulen mit einer gemeinschaftlichen Aula und mehrere vereinigte Bibliotheken Platz finden sollen. An dieser weitläuftigen Anlage hat Droste ebenfalls eine Kombination von Sand- und Backstein in der Art ausgeführt, daß das Erdgeschoß der Hauptfaçade durch eine offene Rundbogenhalle aus Sandstein gebildet wird, über welcher sich eine zweistöckige, in der Mitte durch einen reichdetaillirten Giebel bekrönte Backsteinfronte befindet, an der Profile, Fensterstabwerk, Dachgesims u. s. w. wieder aus Sandstein besteht. Mit dem nämlichen Materiale sind ferner die an den Enden in einer Flucht mit der Façade sich präsentirenden und mit Eckthürmchen versehenen Flügel ganz bekleidet, so daß der ganze Backsteinbau durch feste Sandsteinmassen geschlossen und wie eingerahmt erscheint, eine Anordnung, die jedoch von vortheilhafterer Wirkung sein würde, wenn sie durch eine entsprechende Gliederung der Gebäudemasse und kräftigere Profilirungen unterstützt worden wäre; denn das Auge verlangte hier neben dem auf dem Systeme der farbigen Dekoration beruhenden Organismus auch Ruhepunkte von räumlichem Inhalte und durfte deshalb ein, wenn auch nur andeutend gehaltenes Vortreten der Flügel verlangen, so wie ihm eine Vereinigung von Hallen- und Giebelbau in der Art wie hier nicht zusagen konnte, da beide einander ästhetisch ausschlossen; denn der Giebel bedurfte, wenn die Gesammtkonstruktion auf organischer Grundlage beruhen sollte, ebenfalls durch Vortreten des Mittelbaues einer räumlichen Motivirung und war dieser Anforderung durch die andeutenden Halbsäulen, welche ihn von dem übrigen Gebäude abheben, noch nicht Genüge geschehen. Wenngleich wir auch der stylistischen Durchführung des Gebäudes nicht unbedingt beipflichten können, so ist der Architekt doch insofern mit Konsequenz zu Werke gegangen, als er den Rundbogen an der ganzen Façade unter Ausschließung der Säule durchgeführt und dadurch die architektonische Harmonie in ihren Grundzügen hergestellt hat. In den gewölbten Arkaden des Erdgeschosses tritt der Rundbogen mit einer etwas streng gegliederten Pfeilerkonstruktion in Verbindung, der sich Halbsäulen mit einfach-kubischen Kapitälen anfügen. Der erste Stock darüber bildet eine Reihe gekuppelter Rundbogenfenster, deren Stab- und Maßwerk sich aus einem schlanken Pfeiler, Fischblasen und Vierpaß zusammensetzt. Die Fenster des oberen Stocks sind paarweise geordnet und gleichfalls durch einen Pfeiler getrennt. Eine etwas zu freie Hingebung an das germanische Element nehmen wir schließlich in der Detaillirung des großen Giebels wahr, der Ab-

treppung der seitlichen Giebel zu geschweigen. Vor Allem aber drängte sich uns bei Betrachtung dieses im Uebrigen sehr verdienstvollen Bauwerks die Ueberzeugung auf, daß eine Verbindung von Ziegel- und Sandsteinbau des Farbengleichgewichts als ästhetischer Grundbedingung bedarf, um einheitlich zu befriedigen und daß die architektonische Harmonie durch nichts so sehr gestört wird, wie durch ein massenhaftes Vorherrschen der rothen Farbe. Namentlich aber kann nicht genug hervorgehoben werden, daß mit der Ausbildung des Backsteinrohbaus die Beibehaltung der rothen Dächer ganz und gar unverträglich ist und daß es nur mittelst der dunklen Dächer möglich ist, das Gleichgewicht der Farben inne zu halten. Um diesem, wohl ohne Verschulden des Baumeisters eingetretenen Uebelstande hier einigermaßen abzuhelfen, möchten wir eine Uebertheerung der Dachziegel vorschlagen. Auch die zwischen Dach und Gebäude obwaltende Beziehungslosigkeit wollen wir dem Architekten nicht zum Vorwurfe machen, da ökonomische Bedenken störend in seine Pläne eingegriffen haben sollen.

Einen wichtigen und umfangreichen Beitrag zu der von Andreae angebahnten Richtung liefert sodann Hase in seinen neuesten Entwürfen, nachdem derselbe in früheren Bauten mehr jenes architektonische Princip verfolgt hat, das sich auf die durch den Sandsteinquader vertretene Einheit des Materials stützt. In diesen sowohl, wie in seinen neueren Schöpfungen lernen wir Hase als einen der eifrigsten und befähigtesten Verfechter des Rundbogenstyls in Hannover kennen, wenngleich dies geläuterte Streben nach stylistischer Harmonie, welches ihn bei seinen jüngsten Entwürfen begleitet hat, an seinen früheren, unter der Uebergangsherrschaft einer romantischen Anschauungsweise entstandenen Bauten noch in den Hintergrund tritt. Immer aber zählen dieselben deshalb zu den Epoche machenden Erscheinungen, weil sich an ihnen ein Ringen nach künstlerischer Durchbildung bereits deutlich offenbart und dabei von vorn herein ein natürlicher Sinn für Formen und Verhältnisse an den Tag tritt. Dieser Periode gehört besonders ein Haus an der Bahnhofstraße an, wo wir den dem Rundbogenstyle bereits huldigenden Baumeister doch in sofern noch an gemischten Formen festhalten sehen, als er dort eine Verbindung von Rund- und Flachbogen nach dem Grundsatze durchgeführt hat, daß ein ruhig und einfach gehaltener Flachbogen die leichteren Verhältnisse des Rundbogens zu tragen berechtigt sei. — Verfolgen wir Hase's künstlerische Thätigkeit weiter, so treffen wir ihn in einem späteren Werke, dem Hôtel de Russie bereits auf anderen Wegen und gewahren in dem sich geltend machenden Bestreben nach stylistischer Einheit der Formen einen bedeutenden Fortschritt auf der Bahn des historischen Styls. — Angeregt durch das Studium der einheimischen und italienischen Backsteinbauten des Mittelalters ist Hase seitdem mit Entschiedenheit in die Reihen derjenigen getreten, welche die Bedeutsamkeit des Ziegelrohbaues sowohl für sich, wie in seiner Verbindung mit dem Sandsteine richtig ermessen haben und die Architektur in dieser Richtung künstlerisch zu gestalten bemüht sind. Zunächst finden wir ihn damit beschäftigt, das in der mosaikartig aber schichtenweis auftretenden Verbindung mehrfarbiger Steine enthaltene malerische Princip der Backstein-Architektur in seiner Anwendung auf den kleineren Privatbau auszubilden. Je mehr Fortschritte in der Farbendarstellung in der Neuzeit gemacht worden sind, um so näher ist auch die Frage gerückt, in wie weit eine farbige Dekoration auf diesem Wege in der Architektur überhaupt zuzulassen sei. Die Entscheidung hat sich nach der zu lösenden Aufgabe zu richten. Je mehr es darauf ankommt, die monumentale Ruhe und die Einheit des architektonischen Gedankens am Bauwerke in den Vordergrund zu stellen, um so mehr hat man die Farbenwirkung zu beschränken. Dies findet im Allgemeinen bei Bauten in großem Maaßstabe und von monumentaler Bedeutung beständig Statt, wogegen beim Privatbaue und den kleineren Verhältnissen überhaupt es erlaubt ist, den farbigen Elementen einen größeren Spielraum zu verstatten. In diesem Sinne führte Hase einen Anbau am Hôtel de Russie mit Glück aus und ebenso wie hier, gelang es ihm an einem an der Celler Straße (leider mit rothem Dache) aufgeführten zierlichen Neubaue darzuthun, daß die malerische Auffassung des Backsteinbaues für den kleineren architektonischen Maaßstab sich ganz besonders empfiehlt. *)

(Schluß folgt.)

Bemerkungen über eine Anzahl von Gemälden,

welche seit den letzten acht Jahren für die Bildersammlung des Königlichen Museums zu Berlin erworben worden sind.

Von **G. F. Waagen.**

Unter den Bildern, welche seit dem Jahr 1845 für das obige Museum erworben worden, befindet sich meines Erachtens eine Anzahl, welche auch die Theilnahme auswärtiger Kunstfreunde in Anspruch nehmen dürfte. Ich halte es daher für angemessen, darüber einige Rechenschaft zu geben. Ich mache hier zuvörderst die Sammlungen namhaft, in denen sich verschiedene der werthvollsten dieser Bilder zuletzt befunden haben. Mehrere, bis auf eins der oberdeutschen, und wieder vornehmlich der schwäbischen Schule angehörige Bilder hatte der bekannte Kunstfreund von Hirscher, Domherr zu Freiburg im Breisgau, in einer Reihe von Jahren mit Einsicht und Liebe aus verschiedenen Gegenden Schwabens zusammengebracht. Da dieselben bei den Vorgängen im Großherzogthum Baden in dem Jahr 1849 Gefahr liefen, so entschloß sich der Besitzer, um seine Lieblinge an einen Ort zu bringen, wo er sie gesichert und nach Würden geschätzt wüßte, dieselben das Jahr darauf dem hiesigen Museum zu überlassen, worauf die Verwaltung desselben um so lieber einging, als die Meister der schwäbischen Schule darin bis dahin nur ungenügend vertreten waren. Einige höchst werthvolle Bilder aus der Schule der van Eyck befanden sich in der an Meisterwerken so reichen Sammlung des Königs Wilhelms II. der Niederlande und wurden in der Versteigerung derselben im Jahr 1850 angekauft. Endlich gewährte die an bedeutenden Werken aus der spanischen Schule so reiche Sammlung des Marschall Soult eine vortreffliche Gelegenheit, Bilder aus derselben zu erwerben.

Die italienische Schule.

Barnaba von Modena. (Nr. 1171.) „Maria, überlebensgroß, hält das bekleidete Christuskind auf dem Arm, welches einen, auf seiner Linken sitzenden Stieglitz füttert.“ Unten auf rothem Grunde in großen goldnen Capitalen die Inschrift: Barnabas do mutina pinxit MCCCLXVIIII. Auf Holz gekleb te Leinwand, 3 F. 4½ Z. h., 2 F. 1 Z. br. Dieses Bild ist ein merkwürdiger Beweis, wie sehr manche Meister im oberen Italien zu einer Zeit noch in der Nachahmung byzantinischer Vorbilder befangen waren, als in Florenz schon ein Meister wie Andrea Orcagna blühte, und nur um ein Jahrzehnt später ein Maler wie Avanzo in dem nicht entfernten Padua arbeitete. Sowohl in den Formen, als namentlich in den engen Falten der Gewänder, deren Motive in Gold angegeben sind, würde man ohne jene Aufschrift versucht sein, dieses Bild dem 13ten Jahrhundert zuzuschreiben. Zum Theil erklärt sich

*) Auch die zahlreichen Bauten, welche in den letzten Jahren an der Eisenbahn zwischen Harburg und Celle entstanden sind, können als glückliche Beispiele von der Anwendung des mehrfarbigen Ziegels in diesem Sinne genannt werden. Eine Probe davon erhält auch der Bahnhof zu Hannover.

dieſe Erſcheinung bei unſerem Meiſter aus dem Umſtande, daß er in der Grafſchaft Monferrat, welche zu ſeiner Zeit ein Lehn der in Conſtantinopel als Kaiſer herrſchenden Familie der Palaeologen war, gearbeitet hat, wo er ohne Zweifel byzantiniſche Gemälde gefunden haben muß. Ein dem obigen ſehr ähnliches, nur um etwas größeres, in der Fleiſchfarbe etwas blaſſeres Bild deſſelben Meiſters befindet ſich im Städelſchen Kunſtinſtitut zu Frankfurt am Main. Auch die Inſchriften beider Bilder ſtimmen überein. Nur hat das zu Frankfurt die Jahrzahl 1377.

Giovanni Santi. (Nr. 140A.) „Maria hält das auf einer Brüſtung vor ihr ſtehende Kind, welches ſich mit der Linken an ihren Mantel feſthält.“ Auf Holz. 1 F. 11½ Z. h., 1 F. 5¼ Z. br. Obwohl lange nicht von der Bedeutung, wie das große Altarbild dieſes Meiſters, welches das Muſeum beſitzt, iſt es doch an ſich, zumal bei der großen Seltenheit ſeiner Gemälde, ſehr ſchätzbar. Der Kopf der Maria zeigt eine auffallende Uebereinſtimmung mit dem der Maria auf dem für die Familie Buffi ausgeführten Altarblatt in der Franciscanerkirche zu Urbino. Die Züge ſind weder bedeutend, noch ſchön, aber ſehr anſpruchlos und jungfräulich. In dem Köpfchen des Kindes iſt eine freudige Unſchuld ausgedrückt. Im Ton des Fleiſches, in Faltung und Färbung der Gewänder, ſtimmt es gar ſehr mit dem großen Bilde überein.

Tizian. „Die Parabel vom ungerechten Haushalter“ (Nr. 170A) und die „vom Weinberge des Herrn“ (Nr. 170B), Gegenſtücke, gehören zu den geiſtreichſten, mir von dieſem Meiſter bekannten Skizzen. Die ſehr lebendigen Motive drücken in beiden ſprechend den geiſtigen Gehalt aus, die Haltung der Farben iſt ſehr harmoniſch, die Führung des Pinſels breit und meiſterlich andeutend. Eine beſondere Beachtung verdient noch wegen des feinen Naturgefühls die flüchtige Angabe des Weingartens, auf der zweiten dieſer Skizzen. Die erſte trägt die deutlichen Ueberreſte der Bezeichnung mit dem Namen Tizians. Auf Leinw. 10 Z. h., 2 F. 6¾ Z. br.

Guido Reni. (Nr. 380A.) Die auf Wolken mit dem Kind thronende Maria, von Engeln umgeben, wird von den Heiligen Dominicus und Thereſa knieend verehrt. Die Jungfrau iſt im Begriff, dem Heiligen, welchem das Kind den Segen ertheilt, einen, ihr von einem Engel in einem Korbe dargereichten Roſenkranz zu geben. Auf Leinw. 1 F. 4 Z. h., 11 Z. br. In dieſem Bildchen erſcheint der Meiſter von ſeiner vortheilhafteſten Seite. In der Compoſition iſt noch die alte, ſtylgemäße Anordnung zu erkennen, doch iſt ſie im Einzelnen mit großer Freiheit behandelt, die Motive ſind ſehr grazios, die Köpfe von zartem Gefühl, die Zeichnung fein, die Haltung in einem klaren, kühlen Ton vortrefflich, die Behandlung leicht und geiſtreich.

Pietro della Vecchia. (Nr. 445A.) „Ein Jüngling von hübſcher Bildung mit einem rothen Hute, worauf weiße Federn, ſpricht zu einem Mädchen, welches die linke Hand auf ſeine Schulter legt.“ Auf Leinw. 2 F. 3¾ Z. h., 1 F. 10¾ Z. br. Dieſes Bild iſt als ein recht ſchlagendes Beiſpiel beachtenswerth, in welcher Art dieſer, tief in die zweite Hälfte des 17ten Jahrhunderts hineinlebende Maler in Compoſition und Farbenwirkung die Kunſtweiſe des Giorgione nachzuahmen ſuchte. Es iſt zugleich das beſte Exemplar dieſer öfter von ihm wiederholten Compoſition, was mir vorgekommen. Ein kleineres wurde im Jahr 1850 in der vortrefflichen Sammlung des Lord Aſhburnham zu London unter dem Namen des Giorgione verſteigert.

Salvator Roſa. (Nr. 428A.) „Eine felſigte Gegend“, mit einem lebhaft ſtrömenden Bergwaſſer in dem mit einigen ſtarken Bäumen bewachſenen Vorgrunde. Von zwei mächtigen Felſen im Mittelgrunde rieſelt ein Quell herab. Im Hintergrunde ein höheres, bläuliches Gebirge. Auf Leinw. 3 F. 9¾ Z. h., 5 F. 4¾ Z. br. Das für dieſen Meiſter ſo characteriſtiſche Gefühl für die tiefe Einſamkeit der Natur, welche hier nicht einmal durch einige ſeiner beliebten Räubergeſtalten belebt wird, iſt hier mit einem beſonders klaren Silberton und einer ungewöhnlich fleißigen Ausführung gepaart.

Derſelbe. (Nr. 419A.) „Das eigne Bildniß des Künſtlers“ in ſchwarzer Kleidung mit weißem Kragen. Er ſieht ſich, in der Rechten eine bronzene Statuette haltend, lebhaft um. Auf Leinw. 2 F. 9½ Z. h., 2 F. 3 Z. br. Die lebendigen Züge zeigen in vollem Maaße das ſarkaſtiſche Weſen dieſes Meiſters, von welchem ſeine Satyren ein ihm keineswegs zum Ruhm gereichendes Zeugniß geben. Dabei iſt die Ausführung in einem klaren, röthlichen Fleiſchton ſehr fleißig.

Die ſpaniſche Schule.

Juan de las Roelas. (Nr. 414A.) „Die im Himmel auf dem Halbmonde erſcheinende Maria, über deren Haupte zwei Engel eine Krone halten, wird unten von einem Jeſuiten, welcher ein Gebetbüchlein zu ihr emporreicht, verehrt. In der Luft noch ein Engel, welcher in einen Spiegel ſieht. In der Landſchaft verſchiedene der Bezeichnungen, unter welchen Maria in der Litanei angerufen wird, als der Thurm Davids, der Roſenſtock, der Brunnen.“ Auf Leinw. 9 F. h., 5 F. 5¼ Z. br. Sehr treffend bezeichnet Paſſavant in ſeinem gehaltreichen Aufſatz über den Gang der chriſtlichen Kunſt in Spanien in dem Deutſchen Kunſtblatte von 1853 dieſen, von 1558 bis 1623 lebenden Maler als einen derer, welche den Uebergang der früheren ſpaniſchen Schule zu der Epoche ihres höchſten Glanzes bilden. Der Einfluß des Tintoretto auf ihn, welchen derſelbe Schriftſteller geltend macht, iſt in den Farben der Gewänder, wie in der ganzen Stimmung auch in dieſem Bilde ſichtbar. Die Eigenthümlichkeit des Meiſters ſpricht ſich dagegen vornehmlich in dem lieblichen Ausdruck der feinen Züge der Maria, in der leiſen Neigung ihres Hauptes, und in den zum Gebet zuſammengelegten Händen, endlich in ihrer ſchlanken, zierlichen Geſtalt aus. Das Bildniß des Jeſuiten iſt von großer Wahrheit, die Landſchaft mit entſchiedenen Maßen von Licht und Schatten hat etwas Poetiſches.

Francisco Zurbaran. (Nr. 404A.) „Ein Franciscaner zeigt dem heiligen Petrus Nolascus in ſeiner Zelle ein Cruzifix, welches durch ein Wunder die Stellung und den Ausdruck angenommen, wie ſolche der Heiland bei ſeinem Verſcheiden am Kreuze gehabt hat.“ Hinter ihm noch vier Franciscaner im Geſpräch über den Vorgang. Neben einem Tiſche, worauf einige aufgeſchlagene Bücher, ein Armſtuhl. In einem Borde an der Wand die Werke verſchiedener Kirchenväter mit den Titeln auf den Rücken. Bezeichnet F. D. Zurbaran 1629. Auf Leinw. 7 F. 7½ Z. h., 8 F. 3½ Z. br. Urſprünglich zu einer Folge gehörig, welche der Meiſter für die Kirche des Kloſters des von Pedro Nolasco geſtifteten Ordens der beſchuhten Väter der Barmherzigkeit zu Sevilla ausgeführt *), befand es ſich neuerdings in der Sammlung des Marſchalls Soult. Zurbaran iſt recht eigentlich der Maler der ſtrengen Aſceſe, wie der Eeſtaſe der ſpaniſchen Mönche. Hievon gewährt dieſes Bild ein ſehr characteriſtiſches Beiſpiel. Vortrefflich iſt der Mönch, eine lange, hagere Geſtalt mit blaſſem Geſicht, welcher den Vorhang vor dem Cruciſix wegziehend, den Heiligen anblickt. Nicht minder ſprechend iſt aber in dieſem, in dem vorgeneigten Haupte, in den erhobenen Händen, Erſtaunen und Verehrung ausgedrückt. Dabei iſt die Zeichnung durchweg ſehr correct, die Hände trefflich bewegt, die Falten der Kutten von einem einfachen, edlen Styl, die Modelli-

*) Cean Bermudez gedenkt dieſes Bildes unter denen des Zurbaran in der Kirche Merced calzada in folgender Weiſe: „siete quadros de los doce, que estan en el claustro chico, relativos á la vita de S. Pedro Nolasco, aquu otro esta firmado en el ano de 1629.

rung, wie die Haltung, meiſterlich. Ja, für die ganze Stellung der ſpaniſchen Schule zwiſchen der italieniſchen und niederländiſchen iſt dieſes Bild beſonders bezeichnend. Denn wenn es ſich in dem Stylgefühl, in der Zeichnung, in dem Ausdruck des Geiſtigen der erſteren nähert, ſo gemahnt das Portraitartige der Köpfe, die bis in das Einzelnſte gehende Naturwahrheit aller Nebenſachen, des Stuhls, des Tiſches, der Bücher, wieder ſehr lebhaft an die letztere.

Alonſo Cano. (Nr. 414B.) „Die heilige Agnes", recht eigentlich als Märtirerin aufgefaßt; denn in der Linken hält ſie feſt die errungene Palme, während die gegen die Bruſt gehaltene Rechte, der ernſte, ſtrenge, begeiſterte Ausdruck des Geſichts Zeugniß von dem Bewußtſein ihres errungenen Sieges geben. In den ſehr beſtimmten Umriſſen, der ſtarken Modellirung der Formen erkennt man den Bildhauer, in der kräftigen, beſonders in den Schatten warmen Färbung des Fleiſches, in der ſehr eigenthümlichen Zuſammenſtellung eines orangefarbnen Kleides mit einem Mantel von einem tiefen und warmen Violett, in dem zarten, von der Luft bewegten Schleier, macht ſich dagegen der große Maler geltend. An einem Marmortiſche, worauf ihr Attribut, das Lamm, befindet ſich das Monogramm des Künſtlers. Auf Leinw. 3 F. 7½ Z. h., 2 F. 10 Z. br. Sammlung Soult.

Derſelbe. (Nr. 404B.) „Der Eſel des Propheten Bileam", welcher von dem Engel mit dem Schwert in ſeinem Fortſchreiten gehindert, deshalb hart von ſeinem Herrn geſchlagen worden, wirft ihm, der im Begriff iſt, ihn von Neuem zu züchtigen, ſeine Grauſamkeit vor. Den Hintergrund bildet eine öde Gegend. Ganze, lebensgroße Figuren. Auf Leinw. 6 F. 7¼ Z. h., 9 F. 4½ Z. br. Dieſes ſchon in der Sammlung ſpaniſcher Gemälde von Louis Philipp rühmlich bekannte Bild iſt in der Verſteigerung derſelben in London für das Königl. Muſeum erworben worden. Im Vergleich zum vorigen beweiſt es die außerordentliche Verſchiedenheit, welche in den Werken dieſes Künſtlers herrſcht. Es gehört nach der freieren Auffaſſung und breiteren Behandlung offenbar einer ſpäteren Zeit deſſelben an. In dem ungemein markig in einem ſehr kräftigen, röthlichen Fleiſchton gemalten Propheten von portraitartigem Anſehen, in der Art der Zeichnung der kräftigen Glieder, zeigt es offenbar den Einfluß des Ribera, während ſich in dem Engel von weicher und verſchmolzener Behandlung und ſehr zartem Silberton ein Einfluß ſeines großen Landsmanns, des Murillo, nicht verkennen läßt. Die Handlung iſt ſehr lebendig, und das Sprechen des ſich umſchauenden Eſels vortrefflich ausgedrückt.

Giuſeppe Ribera. (Nr. 405A.) „Maria hebt knieend den Schleier von dem ſchlafenden Kinde", um es dem heiligen Joſeph zu zeigen, welcher ſtehend beſchäftigt iſt, ein Stück Holz zu ſchlichten. Zwiſchen beiden der kleine Johannes. Auf Leinw. 8 F. 3 Z. h., 6 F. 6½ Z. br. In dieſem Bilde tritt die realiſtiſche Richtung der ſpaniſchen Schule in großer Einſeitigkeit hervor. Die Köpfe wie die Formen ſind offenbar nach beſtimmten Modellen genommen, welche, mit Ausnahme des Johannes, keineswegs glücklich gewählt ſind. Auch der geiſtige Ausdruck iſt nur mäßig zu nennen. Dagegen ſind alle Theile von einer großen Naturwahrheit und in einer ſehr lichten und klaren Färbung meiſterlich ausgeführt. Sammlung Soult.

Alfonſo Miguel de Tobar. (Nr. 403A.) „Der h. Joſeph blickt voll Verehrung auf das Chriſtuskind, welches er auf ſeinen Armen hält." Auf Leinw. 3 F. ½ Z. h., 2 F. 3½ Z. br. Dieſes Bild beweiſt, daß Tobar mit Recht für einen der glücklichſten Nachahmer des Murillo gilt. Namentlich ſteht das Kind demſelben in Ausdruck, in Form und Farbe ſehr nahe. Sammlung Soult.

Die franzöſiſche Schule

Gaspar Dughet gen. Pouſſin. (Nr. 464A.) „Eine Landſchaft." Im Hintergrunde ein mit Bäumen bewachſener Hügel, an welchem eine Heerde von Schaafen vorüber getrieben wird, im Mittelgrunde ein dunkles Waſſer und eine Anhöhe, worauf ein Schloß. Den Hintergrund ſchließen blaue Berge ab. Auf Leinw. 2 F. 4½ Z. h., 3 F. 1¾ Z. br. Poetiſch gedacht, und geiſtreich, wiewohl flüchtig behandelt. Leider hat der Vorgrund in Folge des Durchwachſens des Bolusgrundes nachgedunkelt.

Jean Baptiſte Greuze. (Nr. 494B.) „Ein kleines, blondes Mädchen mit blauen Augen blickt von einem Notenbuch auf, deſſen Blätter ſie ſehr unſanft handhabt." Auf Leinw. 1 F. 5¾ Z. h., 1 F. ¾ Z. br. Die Auffaſſung des ſchönen Kindes von völligen Formen iſt ſo lebendig und naiv, die kühle Haltung durch ein blaues Band in dem Haar, durch ein Kleidchen von einem hellen, in das Violettliche und Gelbe ſpielenden Schillerſtoff ſo glücklich, die Färbung ſo klar, endlich die Behandlung à la prima ſo leicht und geiſtreich, daß das Bild zu den anziehendſten dieſes ſo ungleichen Künſtlers gehört.

(Fortſetzung folgt.)

Landſchaftliche Radirungen von C. Wagner.

Dem Unterzeichneten liegt eine Anzahl von landſchaftlichen Radirungen vor, deren künſtleriſche Bedeutung es rechtfertigt, wenn ihrer ſchon jetzt, obgleich ſie noch nicht in die Oeffentlichkeit getreten ſind, im Deutſchen Kunſtblatte gedacht wird. Es ſind 22 Blätter mehr oder weniger großen Formates (Fol.), — Radirungen auf Stahl, von Herrn C. Wagner, Hofmaler und Gallerie-Inſpector zu Meiningen, gefertigt. Mehrfach ſind Jahrzahlen auf ihnen enthalten; ſie beginnen hienach (mit Ausnahme von einigen Blättern, die ohne Zweifel noch älter ſind) mit dem Jahre 1839 und reichen bis zum vorigen Jahre (1853) herab. Der Inhalt iſt das Leben der deutſchen Wälder und Berge; tiefe Natureinſamkeit, wo Eichen, Buchen, Rüſtern, Tannen das Geflecht ihrer Zweige ineinanderbreiten, — Felslaſten oder heimliche Waſſer mit ihren quellenden Uferpflanzen dazwiſchen; zuweilen ein Ausblick in die lichte Ebene und auf die Zeugniſſe menſchlichen Daſeins, die in letzterer befindlich ſind. Einige Blätter zeigen die winterliche Ruhe der Natur. Ein Theil gehört dem bairiſchen und dem tiroliſchen Hochgebirge an; in dieſem machen ſich mächtige Formen der landſchaftlichen Natur und kühnere Combinationen von ſolchen geltend. Die Behandlung iſt frei und lebenvoll; es ſpricht ſich darin jene reine, ungebrochene Empfindung für das Weben und Schaffen der Natur und für ihren harmoniſchen Zuſammenklang, die den Freund der Natur ſo wohlthuend berührt, aus; es iſt jenes raſche, faſt unwillkürliche Spiel der Linien, das uns, wie alle Zeichnung von der Hand der Meiſter, ſo namentlich auch ihre Radirung ſo werth macht. Näherer Betrachtung geben die Blätter einen beſonderen Reiz dadurch, daß jedem einzelnen das Gepräge des perſönlichen Momentes aufgedrückt iſt: es iſt nichts von irgendwelcher Chablone in ihnen bemerkbar, es iſt Alles, mehr oder weniger, ein neu Empfundenes, neu Erzeugtes. So enthalten ſie in der Folge, in der ſie entſtanden ſein dürften, zugleich die Spiegelbilder der inneren künſtleriſchen Entwickelung. Ein Paar kleinere Blätter, gewiß die frühſten, haben noch Etwas von künſtleriſcher Schule an ſich; man hat an ihnen nichts auszuſetzen, aber man meint, dieſe Nadelführung, dieſe Darſtellungsmittel auch wohl ſchon bei Anderen geſehen zu haben. Sofort aber macht ſich die künſtleriſche Selbſtſtändigkeit geltend, die ſich zunächſt, in einer Reihe von Blättern, dem Vorbilde der Natur, das ſie zwar in gemeſſenen Compoſitionen erfaßt, noch mit liebevoller Innigkeit anſchmiegt; in

ihnen ist, in stärkerem oder geringerem Grade, eine Neigung zur Einzelausführung, zu einem feinen plastischen Gefüge der Formen wahrzunehmen. Dann folgen Darstellungen einer vollen malerischen Total-Auffassung, die, ebenfalls in verschiedener Abstufung, den Eindruck eines klar erwärmten, seine Mittel in gediegenem Maße beherrschenden Gefühles gewähren. Später tritt eine noch entschiednere Energie, selbst Keckheit des Vortrages, eine Vorliebe für derbe und breite Nadelführung hervor, die das allerdings in voller Lebendigkeit Erschaute mit rascher Sicherheit hingeworfen zeigt und in diesem kühnen virtuosischen Spiele, welches aber zu dem inneren Wesen der Blätter im besten Einklange steht, wiederum ein eigenthümthümliches Interesse erweckt. Mit der mehr und mehr malerischen Auffassung steht die Behandlung auch insofern im Einklange, als hiebei der Platte selbst ein mehr oder weniger bestimmter Grundton, aus welchem die Lichtpartieen mit dem Polirstahl weggenommen sind, gegeben ist; der Eindruck nähert sich hiedurch zum Theil entschieden dem einer Tuschzeichnung. — Die ganze Folge der Blätter reiht sich den landschaftlichen Radirungen, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat, als ein Produkt von sehr beachtenswerther Eigenthümlichkeit an. Den Freunden dieses Kunstfaches werden sie — und hoffentlich wird der Künstler mit ihrer Veröffentlichung nicht länger säumen — eine willkommene Gabe sein. **F. Kugler.**

Zeitung.

Berlin. Se. Maj. der König hat dem Architekten, Geheimen Ober-Baurath Stüler den Rothen Adler-Orden zweiter Klasse mit Eichenlaub und dem Hof-Baurath Schadow den Rothen Adler-Orden dritter Klasse mit der Schleife verliehen.

Prof. Begas hat von Sr. Majestät den Auftrag erhalten, für die Galerie berühmter Männer den General-Lieutenant v. Radowitz zu malen. G. Bläser arbeitet an einer Büste des Verstorbenen für die Familie desselben.

B. Afinger ist mit einem Kruzifix beschäftigt, welches er (die Figur des Erlösers 3½ Fuß groß) für den Herzog von Accarenza in Wien ausführt.

Lt. **Nürnberg,** den 14. Januar. Zu den Regierungen, welche sich für das Germanische Museum erklärt haben, ist nunmehr auch die Großherzoglich Badische getreten. Dieselbe läßt durch ihren Bundestagsgesandten zu Frankfurt dem Vorstande des Museums Nachstehendes eröffnen: „In Anerkennung der verdienstlichen Zwecke des Germanischen Museums wolle man gestatten, daß aus den öffentlichen Sammlungen von Urkunden, Acten und Handschriften, so wie von den vorhandenen Denkmalen, Kunst- und Alterthumsschätzen bis zum Jahre 1650 in der gewünschten Weise Verzeichnisse mitgetheilt oder verschafft werden, und daß sich das Museum Zeichnungen und Gypsabgüsse, Auszüge und Abschriften von diesen Denkmalen und Archivalien machen lasse; ferner sei man geneigt, etwa vorhandene Doubletten aus Staatssammlungen abzugeben und werde das Museum den Stiftungen und Corporationen zu gleicher Berücksichtigung empfehlen; auf Gewährung jährlicher Geldbeiträge aus der Großherzogl. Staatskasse sei man zwar zur Zeit noch nicht in der Lage einzugehen, behalte sich aber vor, diese Frage in weitere Erwägung zu ziehen, wenn sich einmal ermessen lasse, ob und in welchem Maaße das German. Museum solcher Unterstützungen bedürfe; einer Betheiligung der Privaten durch Zeichnung von Aktien und Jahresbeiträgen stehe keinerlei Hinderniß im Wege; die Portofreiheit sei sie unter der Voraussetzung zu bewilligen bereit, daß ein Gleiches von sämmtlichen Postverwaltungen des deutschen Postvereins geschehe."

In ähnlicher Weise hat sich auch der Senat der freien Stadt Lübeck ausgesprochen und zugleich ein Verzeichniß von Geschenken übersandt, die man für die Sammlungen des Museums bereit gelegt habe.

Die Zahl der historischen Vereine, mit welchen das Museum bis jetzt in Verbindung getreten ist, beläuft sich auf 28, die der Buchhandlungen, welche sich zur Abgabe von einschlagenden Gratis-Exemplaren erboten, auf 106. Es wird vom Museum ein eigenes Lesezimmer eingerichtet werden, in welchem die eingegangenen Werke zur allgemeinen Ansicht ausliegen.

Kunstvereine.

Einladung des Rheinischen Kunstvereins zu der Kunstausstellung in dem Jahr 1854.

Die in dem Rheinischen Gesammtverein verbundenen Kunstvereine zu **Carlsruhe, Darmstadt, Freiburg, Mainz, Mannheim, Straßburg** und **Stuttgart** werden auch in dem Jahre 1854 ihre gewöhnliche Kunstausstellung, die achtzehnte seit dem Bestehen des Gesammtvereines, veranstalten, und zwar wird dieselbe:

1.	vom 15. April	bis zum	10. Mai	in	Darmstadt,
2.	„ 11. Mai	„	5. Juni	„	Mannheim,
3.	„ 6. Juni	„	1. Juli	„	Stuttgart,
4.	„ 2. Juli	„	27. Juli	„	Carlsruhe,
5.	„ 28. Juli	„	22. August	„	Freiburg,
6.	„ 23. August	„	20. September	„	Straßburg,
7.	„ 21. September	„	19. Oktober	„	Mainz

stattfinden, so daß dazwischen nur die für die Versendung der Kunstgegenstände von einer Stadt zu der anderen unumgänglich nöthigen Tage ausfallen werden.

Alle ausgezeichnete Künstler **ohne Unterschied ihres Vaterlandes** werden hiernach eingeladen, ihre für diese Ausstellung sich eignenden und bereiten Arbeiten **baldigst, und wo immer möglich vor dem 1. April 1854** hierher nach Darmstadt einzusenden.

In dem vergangenen Jahr 1853 zählte die Rheinische Kunstausstellung überhaupt 453 Nummern. Die Ankäufe sowohl der Vereine als einzelner Mitglieder derselben belief sich auf die Summe von 21,000 Gulden.

Für die nächste Ausstellung übernehmen die **verbundenen Rheinischen Kunstvereine** den Künstlern und Einsendern von Kunstwerken gegenüber folgende Verpflichtungen:

1) der Rheinische Gesammtverein trägt die Kosten der Zu- und Rückfracht aller ihm durch Frachtfuhren, Eisenbahnen oder Schiffsgelegenheit auf dem **kürzesten** Wege zugehenden Kunstwerke, insofern das Gewicht derselben mit Einbegriff der Verpackung **zentnerschwer** (75 Kilogramme) nicht übersteigt, und der Ort, von wo aus sie eingesendet werden, **nicht außerhalb des Bereiches** von Paris, Lyon, Mailand, München, Prag, Berlin, Hamburg, Brüssel und Amsterdam liegt.

Kunstwerke, welche von Orten außerhalb dieses eben bezeichneten Bereiches eingesendet werden sollen, oder das angegebene Gewicht übersteigen, können nur nach vorheriger Anfrage bei einem der verbundenen Vereine und nach erfolgter Zusage von Seiten desselben in den Turnus aufgenommen werden.

Unter der **Rück**fracht, welche der Gesammtverein übernimmt, sind immer nur die Kosten der Zurücksendung der betreffenden Kunstgegenstände **an den Ort**, von woher sie eingeschickt worden sind, **nach gänzlich durchlaufenem Turnus**, mit Einschluß der Kosten der Verpackung, zu verstehen. Verlangt der Eigenthümer, daß ein Kunstwerk nach durchlaufenem Turnus an einen **dritten** Ort, oder daß dasselbe **vor beendigtem Turnus** irgendwohin versendet werden soll, so besorgt zwar in dem einen und in dem anderen Falle der Rheinische Verein die Verpackung und Spedition, trägt aber nicht die Kosten der Versendung. Ebenso hat der Künstler, welcher Bilder während des Laufes des Turnus herausnimmt, und sie später wieder einsendet, die durch diese Wiederaufnahme entstehenden Kosten selbst zu tragen.

Nach dem eben Gesagten werden bei dem Empfang der Kunstwerke von Seiten des Vereines immer nur die eigentlichen Frachtkosten, gegen Vorlegung der Originalfrachtbriefe, bezahlt und keinerlei Nachnahmen vergütet, oder, wo die letzteren ausnahmsweise bezahlt werden, werden sie bei der Zurücksendung der Kunstwerke durch Nachnahme wieder eingezogen.

2) Die Zusendungen werden vor dem 1. April hier in Darmstadt erwartet. Spätere Zusendungen werden zwar sowohl hier in Darmstadt als bei den im Turnus später folgenden Vereinen angenommen, jedoch entgeht denselben nicht allein der Vortheil, in **allen** Vereinsstädten ausgestellt zu werden, sondern es fallen auch bei solchen, **die nach dem 30. Juni eintreffen**, die Kosten der Zu- und Rücksendung **dem Einsender** zur Last.

3) Kunstwerke, welche schon in einer früheren Ausstellung des Rheinischen Vereines sich befunden haben, werden nicht zum zweitenmal angenommen, vielmehr dem Einsender, unter Nachnahme der Kosten der zweiten Einsendung, auf seine Kosten zurückgeschickt.

4) Um hiernächst die Ausstellung vor dem Zudrange **unwürdiger Werke** möglichst zu schützen, wird der Vorstand eines jeden der sieben Einzelvereine bei ihm zweifelhaft scheinender Zulassungsfähigkeit eines Werkes mittelst geheimer Abstimmung darüber entscheiden. Wird diese Entscheidung von dem im Turnus nächstfolgenden Vorstande mittelst eben solcher Abstimmung bestätigt, so wird der Einsender hiervon sogleich benachrichtigt, und ihm zur Zurücknahme seines Wer-

kes ein angemessener Termin anberaumt, nach dessen Ablauf die Rücksendung desselben auf seine Kosten erfolgt.

5) Das ebenerwähnte Verfahren der Aufforderung zur Zurücknahme und beziehungsweise der Zurücksendung auf Kosten des Einsenders findet auch bei **Kopien** und **Studien** statt, die von der Ausstellung unbedingt ausgeschlossen sind (s. unten).

6) Jeder der verbundenen Vereine hat für sich, den Einsendern von Kunstwerken gegenüber, die Verpflichtung, dieselben auf das Sorgfältigste zu bewahren, so lange sie sich unter seiner Obhut befinden, und namentlich auch für die bestmögliche Verpackung, bei plastischen Gegenständen unter Zuziehung von Sachverständigen, wo möglich Bildhauern, Sorge zu tragen; die Gefahr des **Transportes** übernehmen weder der Gesammtverein, noch die einzelnen Vereine, sondern ist solche von dem Eigenthümer oder Einsender zu tragen.

7) Nach vollendetem Turnus werden die nicht angekauften Kunstwerke so bald als möglich an die Einsender zurückbefördert, oder, wenn ihnen vor dem Schlusse des Turnus eine andere Bestimmung geworden ist, an den Ort dieser Bestimmung geschickt. Bei der Absendung erhalten die Empfänger Avisbriefe mit der Bezeichnung des nach Vorschrift der Landesgesetze verantwortlichen Spediteurs, wenn die Besorgung des Transportes einem solchen übertragen ist. Der Ankauf der Kunstwerke wird den betreffenden Künstlern von demjenigen Einzelverein, bei welchem derselbe stattgehabt hat, sofort angezeigt, und hiernächst wird auch von diesem die Zahlung geleistet.

Die Herren Künstler haben folgende Obliegenheiten:

1) Die Zusendungen sollen vor dem **1. April 1854** hier in Darmstadt eintreffen.

2) Zusendungen auf Kosten des Vereins dürfen nicht auf der fahrenden Post oder durch Schnellfuhren geschehen. Die Herren Künstler haben sich dabei der Spediteure und der gewöhnlichen Frachtfuhren oder Schiffsgelegenheiten oder der Eisenbahnen zu bedienen.

3) Unnöthiges Gewicht, also zu schwere Rahmen und Kisten, müssen vermieden werden.

4) Bei der Verpackung ist insbesondere folgendes zu beobachten:

Nie darf mehr als **ein** Werk in **eine** Kiste gepackt werden. Sollten dieser Bestimmung entgegen Kisten eingesendet werden, die mehr als ein Kunstwerk enthalten, so wird der Verein für jedes der darin enthaltenen Kunstwerke auf Rechnung des Einsenders eine besondere Kiste anfertigen lassen.

Die Kisten sollen mit Papier von dunkler Farbe ausgeklebt, und die Gemälde sollen darin mit Schrauben in der Art befestigt sein, daß jedes derselben mit seiner Kiste aufgehängt werden kann.

Zum Verschluß der Kisten sind keine Schrauben mit flachen, sondern solche mit runden Köpfen anzuwenden.

Die Kiste darf nicht größer sein, als das Bild oder sonstige Kunstwerk es erfordert.

Der Deckel muß mit Schrauben befestigt, über sämmtlichen Fugen mit starkem Papier verklebt, und, eben so wie die Kiste stark genug sein, um nicht eingedrückt zu werden.

Mangelt eines dieser Erfordernisse, so kann dadurch, bei wegfallender Verantwortlichkeit des Vereins, nur Schaden und nach Umständen die Nachnahme der nöthig gewordenen Reparaturkosten **für den Einsender** erwachsen.

Da die Zu- und Rücksendungen auf **Gefahr des Eigenthümers oder Einsenders** geschehen, so wird bei dem Oeffnen und Schließen der Kisten der Conservator einen Künstler und zwei Vorstands- oder Vereinsmitglieder als Urkundspersonen beiziehen, bei allenfallsigen Beschädigungen ein Protokoll darüber aufnehmen, und solches von den Urkundspersonen unterzeichnen lassen. Dieses Protokoll müssen die Zusender als Beweis gegen sich gelten lassen.

6) Die Künstler haben ihren Kunstwerken zur Verhütung von Verwechselungen (namentlich bei Landschaften und Genrebildern) eine möglichst genaue Bezeichnung des Gegenstandes, wie des Preises (in rheinischen Gulden, preußischen Thalern oder französischen Franken) und ihre weitere Bestimmung für den Fall, daß dieselben nicht gekauft werden sollten, neben ihrer vollständiger Adresse, auf einem innerhalb der Kiste am **Deckel** befestigten Zettel beizufügen. Diejenigen Kunstwerke, bei deren Einsendung der Preis nicht angegeben ist, werden bei den Ankäufen für die Vereine nicht berücksichtigt. Bei den Zahlungen werden die preußischen Thaler zu 1 fl. 45 kr. und die französischen Franken zu 28 kr. rheinisch berechnet; die Künstler haben darüber an dem Ort, wo der Ankauf geschehen ist, zu verfügen, außerdem aber die Kosten der Uebermachung der Gelder zu übernehmen.

7) Kunstwerke, die sich schon in den Händen von Kunsthändlern oder Privaten befinden, können auf den Ausstellungen zugelassen werden, bleiben jedoch von Vereinsankäufen ausgeschlossen; auch sind Kopien und Studien von der Ausstellung ausgeschlossen.

8) Französische Kunstgegenstände sollen durch die Vermittelung des Kunstvereins in Straßburg ein- und zurückgesendet werden.

9) Zusendungen, welche von Seiten nichtfranzösischer Künstler unmittelbar an den Verein in **Straßburg** gerichtet, also nur für die dortige Ausstellung bestimmt werden wollen, sind wo möglich über **Kehl** zu senden.

Da in Kehl und Straßburg der Verein gewisse Zollerleichterungen genießt, so ist die Befolgung der vorstehenden Bestimmungen 8 und 9 von Wichtigkeit, und wenn durch deren Nichtberücksichtigung Mehrkosten entstehen sollten, so fallen dieselben den Einsendern zur Last, welche sie veranlaßt haben.

10) Bei Kunstwerken von **Belgischen Künstlern** sichert der Rheinische Kunstverein die Uebernahme der Kosten der Zu- und Rückfracht nur in dem Falle zu, wenn die Herren Künstler die Spedition ihrer Werke und die Erledigung aller Formalitäten zur Herbeiführung der thunlichsten Zollerleichterungen beim Aus- und Wiedereingange dem Handelshause des Herrn François Joosen zu Lüttich übertragen, dessen Vermittelung der Rheinische Kunstverein sich auch bei der Zurücksendung bedienen wird.

11) Die Herren Künstler zu München werden ersucht, die Spedition ihrer Werke durch Seb. Pichler sel. Erben stattfinden zu lassen.

Der Rheinische Kunstverein sieht auch mit Vergnügen der Einsendung von **Radirungen u. s. w. nach eigenen Compositionen** der Künstler entgegen, da er als seine Aufgabe betrachtet, auch diesen Zweig der Kunst zu berücksichtigen, geeigneten Falles durch Annahme derartiger Blätter als Vereinsblätter.

Außerdem werden die Herren **Kupfer-** und **Stahlstecher** und **Lithographen** noch besonders aufgefordert, ihre Arbeiten, ehe sie in den Kunsthandel kommen, den Vereinsvorständen bekannt werden zu lassen, insofern sich dieselben zu Vereinsblättern eignen können.

Im Namen des Rheinischen Kunstvereins:

Der Vorstand des Darmstädter Kunstvereins,

Darmstadt. **Der Präsident:** Hallwachs. **Der Secretär:** Schleiermacher.

Briefwechsel.

Hr. D. M. Bremen: Das Angebotene wird willkommen sein. Die frühere, gleichfalls gern empfangene Sendung baldigst. Zögerung unverschuldet. — Hr. Ob.-Ger.-Adv. R. Braunschweig: Allerdings halten wir uns befugt, eingehende Aufsätze zu redigiren. Können wir dafür, daß der Ihrige zum Theil neu gearbeitet werden mußte? Die gewünschten Exemplare haben wir abgesandt, wie unser Briefbuch bezeugt; thut uns leid, wenn sie nicht angekommen sind. Die Berechnung nächstens.

Aufforderung zur Preisbewerbung für Baukünstler.

Das große Waisenhaus-Collegium in Hamburg fordert die Architekten auf, für den Neubau des Waisenhauses nebst dazu gehörigen Gebäuden auf der Uhlenhorst Baupläne und Kostenanschläge zur Bewerbung um die dafür ausgesetzten Preise einliefern zu wollen.

Der von dem Collegium als der beste und den Bedürfnissen entsprechendste anerkannte Plan soll mit

Einhundert Stück Friedrichsd'or, und der zunächst folgende mit **Einhundert Stück holl. Ducaten** honorirt werden.

Die Concurrenz-Arbeiten sind bis **ultimo Mai d. J.** an den Herrn Provisor C. F. Gaedechens, Kohlhöfen Nr. 20, einzusenden. Von ebenda kann das Programm mit dem Situationsplan und den näheren Bedingungen bezogen werden. In Berlin ist dasselbe im Architekten-Verein und bei der Redaktion des Deutschen Kunstblattes einzusehen.

(Dieser Nummer ist Nr. 3. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitsch und Sohn** in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 7. Donnerstag, den 16. Februar. 1854.

Inhalt: Die moderne Baukunst in Hannover. (Schluß.) — Bemerkungen über eine Anzahl von Gemälden ꝛc. G. F. Waagen. (Fortsetzung.) — Kunstliteratur. Geschichte der griechischen Künstler. Von Dr. Heinrich Brunn. H. A. Müller. — Briefwechsel.

Beiblatt. Holzschnittwerk. Holzschnitte berühmter Meister ꝛc. Von Rudolph Weigel. — Zeitung. Berlin. Königsberg. München. Wien. Rom. — Kunstvereine. Geschichte des Albrecht-Dürer-Vereins zu Nürnberg. (Fortsetzung.) — Warnung.

Die moderne Baukunst in Hannover.

Ein Beitrag zur Kritik des heutigen Baulebens.

(Schluß.)

Eine glückliche Verbindung des gehauenen und gebrannten Steins in größerem Umfange hat endlich Hase an den Entwürfen durchgeführt, welche bei der Konkurrenz für den Museumsbau den Preis davon getragen haben. In Erwägung ihres künstlerischen Werthes und der Bedeutung, welche die Ausführung dieses Baues für Hannovers künstlerische Zukunft zu gewinnen verspricht, geben wir unter Bezugnahme auf das in Nr. 24 (1853) des Deutschen Kunstblattes bei Gelegenheit der Grundsteinlegung des Museums über den Zweck des Gebäudes bereits Mitgetheilte, in der artistischen Beilage dieser Nummer eine malerische Vorderansicht nebst den Grundrissen des Gebäudes. Man ersieht hieraus, daß es bei dem Entwurfe der Façade in der Intention des Architekten gelegen hat, mit dem Principe der organischen Verbindung zweier Materiale gleichzeitig die farbigen Bildungselemente des Backsteins in weiterem Umfange zur Anschauung zu bringen und die neuesten Erfolge künstlerisch zu verwerthen, welche die Technik auf dem Gebiete der Darstellung und der Konstruktion erzielt hat. Zu ersteren gehört die beträchtliche Erweiterung der Farbenleiter, das Resultat fortgesetzter Bemühungen unserer strebsamsten Ziegeleibesitzer und wesentlich gefördert durch die jüngst entdeckten ausgezeichneten Thonlager in der Steinkohlenformation des Deisters. Letztere stellt es sich zur Aufgabe, mittelst der keilförmigen Ziegel ein so genaues Gefüge (von nur $\frac{1}{16}$″) zu erreichen, daß eine weitere Ausfugung dadurch erspart wird. Die Façade des Museums selbst gliedert sich, wie bereits in Nr. 24 angegeben, in zwei Flügel und einen mittleren, mit Freitreppe versehenen Giebelbau. Die vor diesem zurücktretenden Theile des Gebäudes bilden im Erdgeschosse jederseits vier auf Säulen ruhende offene Rundbögen, deren Hintergrund durch Fresken geschmückt wird. Darüber und über dem dreifachen Bogeneingange des Mittelbaues erhebt sich die mit weiten Rundbogenfenstern versehene Bel-étage und der obere Stock mit kleineren Fensteröffnungen, beide von einer rundbogigen Nischen-Architektur malerisch umrahmt, deren Halbpfeiler den Säulen des Erdgeschosses entsprechend angeordnet sind und auf dem Simse oberhalb des letzteren fußen. Aehnliche Motive beleben die fensterlosen Wandflächen der beiden Flügel und führen den Rythmus der Bogenbewegung in gleicher Höhe die gesammte Façade entlang fort. Nur im Mittelpunkte der Anlage, innerhalb des großen Giebelfeldes, erhebt sich dieselbe mittelst eines hohen gekuppelten Fensters, das zusammt seiner niedrigeren Nachbaren von einem großen Rundbogen umspannt wird, über das gewöhnliche Niveau. Letztere Anlage ist von besonders reicher und imponirender Wirkung. Werfen wir nun neben der architektonischen Gliederung der Massen gleichzeitig einen Blick auf die Vertheilung des Materials und den dadurch bedingten Organismus in der Farbenwirkung, so können wir denselben im Allgemeinen als sehr gelungen im Voraus bezeichnen. Der gesammte, von dem großen Rundbogen umfaßte Theil des Giebelbaues ist in seiner Bedeutsamkeit als architektonischer Mittelpunkt gewiß mit Recht durchweg in gehauenem Steine ausgeführt und wird nicht verfehlen, Halt und Ruhe über das Ganze zu verbreiten. Um ihn aber von seiner Abgeschlossenheit zu befreien und die in den Arkaden ausgedrückte architektonische Verbindung zwischen Flügeln und Centrum auch mittelst der Farbe hervorzuheben, hätten wir das Erdgeschoß der Flügel gleichfalls in Sandstein ausgeführt gewünscht, ja würden sogar diesen Organismus an den Ecken bis zum Dachgesimse haben ausklingen lassen. Der bloße Sandsteinsockel genügt hier an den Endpunkten nicht, um dem Auge den Eindruck des allmähligen Ansteigens der Sandsteinmasse nach dem Mittelpunkte zu befriedigend zu gewähren. Der an der Façade zur Verwendung kommende Backstein zerfällt im Wesentlichen in einen matt röthlichen und einen hell gelben. Letzterer, an Farbenwirkung dem Sandsteine am Nächsten stehend, schließt sich diesem unmittelbar an, indem er das Mauerwerk innerhalb der Nischenbögen zu beiden Seiten des Mittelbaues ausfüllt. Hier sind horizontale Streifen eines grauen Ziegels eingelassen, der nebst schwarzen und glasirten Mustern auch noch anderweitig am Aeußeren und im Fußboden der Vorhalle mosaikartig verwendet werden wird. Den Abschluß gegen

das Dach bildet ein durchbrochener Sandsteinsims. Die vier Standbilder, welche das Aeußere zu schmücken bestimmt sind, stellen an den Flügeln, zur Linken einen Baumeister, zur Rechten einen Tonkünstler, an den Streben des Giebels aber links Dürer, rechts Vischer dar.

Verwandte Wahrnehmungen bietet ferner der Entwicklungsgang des aus der neueren Münchener Schule hervorgegangenen Architekten Hunaeus dar. Wie bei Hase, so haben wir auch an den Schöpfungen dieses Baumeisters ein auf stylistischer Konsequenz beruhendes Bestreben nach architektonischer Einheit, eine vielseitige Kombination, Geschmack und Sinn für Verhältnisse hervorzuheben. Hunäus trat zum ersten Male mit den im brillanten Rundbogenstyle erfaßten Entwürfen zum Regierungsgebäude in die Schranken. Diesem erst zum kleineren Drittheile vollendeten Prachtbaue schlossen sich im Laufe einiger Jahre mehrere Privatbauten an, in denen Hunäus den Beweis ablegte, daß die anmuthigen Formen des Rundbogens ebensowohl dem privaten wie dem öffentlichen Bedürfnisse entsprechen und den Anforderungen des bürgerlichen Komforts sich gefällig anpassen lassen. Als derartige Beispiele erwähnen wir eines Privathauses in Linden und eines an der Sophienstraße belegenen, hätten jedoch bei letzterem den Flachbogen im Erdgeschosse lieber vermieden gesehen. Weniger als mit den angeführten Bauten können wir uns mit der architektonischen Idee einverstanden erklären, welche denselben Künstler beim Baue der Façade eines an der Schmiedestraße gelegenen Hauses geleitet hat, sind jedoch geneigt, anzunehmen, daß seinem künstlerischen Schaffen dabei keine freie Hand gelassen wurde, denn hier waren andere Anforderungen, als lediglich die des bürgerlichen Behagens zu erfüllen und zunächst ein hohes Gebäude mit verhältnißmäßig schmaler Façade herzustellen, dessen untere Räume kaufmännische Gewölbe, die Stockwerke darüber aber Wohnräume enthielten. Bei der Lösung einer derartigen Aufgabe, wo die Vertikale so bestimmt sich geltend macht, war es dem Auge ein Bedürfniß, eine gewisse Bewegung in jenem Sinne in der Architektur der Façade ausgedrückt zu sehen. Jedenfalls aber konnte es durch die auf das Erdgeschoß beschränkte und zu der unbelebten Masse der drei oberen Stockwerke in keiner Beziehung stehende horizontale Bewegung, welche durch eine die ganze Breite des Erdgeschosses einnehmende Säulenbogenstellung ausgesprochen ist, sich nicht befriedigt finden. Auch würde der architektonische Eindruck schon dadurch an Einheit gewonnen haben, wenn der Architekt statt der Säule sich des einheimischeren Pfeilers als Bogenträger bedient oder den Pfeiler mit der Säule in der Art hätte wechseln lassen, daß er ersteren der Wandmasse zwischen den Fenstern als kräftigen Träger entgegenstellte. Doch setzen wir voraus, daß der Architekt wegen der beschränkten Räumlichkeit genöthigt wurde, obiges Motiv innezuhalten. — Während wir in den genannten Bauten noch das Princip des Sandsteinbaues befolgt sehen, finden wir Hunaeus in seiner jüngsten Thätigkeit ebenfalls darauf aus, seine Entwürfe ganz im Rohbaue auszuführen und namentlich die Verbindung von Ziegel- und Sandstein künstlerisch durchzubilden. In größerem Umfange wird dieses System bei dem bereits in der Ausführung begriffenen Militair-Krankenhause zur Anwendung kommen, woran sich demnächst noch kleinere Ausführungen für private Zwecke reihen werden. Da dieser Bau sich dem des Museums anschließt und eine ähnliche Bedeutung für Hannover's Bauleben zu gewinnen verspricht, so wird eine bildliche Nebeneinanderstellung beider nicht ohne Interesse sein und fügen wir daher eine Façadenansicht des Hospitals dieser Nummer bei. Dieselbe ist 225 Fuß lang und zerfällt, ähnlich wie die des Museums, in die vortretenden Flügel, das durch einen dreieckigen Giebel geschlossene, unbedeutend vorgerückte Mittelhaus mit Freitreppe und die verbindenden Haupttheile. Ueber dem mit dreifachem Eingange versehenen reich profilirten Portale befindet sich ein halbes Radfenster, dessen Speichen von kleinen Säulchen mit kubischen Kapitälen gebildet werden, die durch Rundbögen mit einander in Verbindung treten. Das ganze Portal wird von einem großen, romanisch profilirten Rundbogen umspannt. Diese Theile nebst dem gesammten Erdgeschosse sind aus Osterwalder Sandsteinquadern aufgeführt. Ein reich ornamentirter Sandsteinsims trennt das Erdgeschoß von der Bel-étage. Oberhalb des Simses beginnt die Backsteinkonstruktion und wird mit Ausnahme der Fensterwangen und Säulenstellungen des dritten und vierten Stocks an der ganzen Façade in einem hellröthlichen, trefflich geformten Ziegel ausgeführt. Form und Gefüge ist dasselbe wie beim Museum. Die etwas sich abhebenden Ecken der Flügel und des Giebelhauses werden in einem hellgelblichen Backsteine ausgeführt und setzen auf diese Weise Erdgeschoß und Dachgesims in Farbenverbindung. Während in der Façade des Museums die malerische Richtung vorherrscht, hat Hunäus in der seinigen jene gemäßigt und dagegen die konstruktive in den Vordergrund gestellt. Die gesammte Kombination ist durchaus glücklich in den Verhältnissen und in ihrer Wirkung ebenso harmonisch wie edel.

Von einem ähnlichen, zugleich aber selbständigen Streben nach weiterer Entwickelung des Rundbogenbaues legen schließlich noch die unter Tramm's Leitung ausgeführten Bauten Zeugniß ab. Bei diesem Architekten macht sich eine gefällige Phantasie und Sinn für malerische Anordnung vortheilhaft bemerkbar. Unter seinen Bauten heben wir hervor: die reiche, aber noch etwas in dekorativer Spielerei befangene Façade eines Hauses an der Theaterstraße. Weiter entwickelt und freier tritt seine Eigenthümlichkeit an späteren Gebäuden uns entgegen, wie an seinem eigenen, im Charakter einer Villa gehaltenen Wohnhause, so wie ferner an einem Hause am Georgsplatze und einem dritten am Holzmarkte u. m. a.

Mit der Darstellung der künstlerischen Bestrebungen der genannten Architekten ist der bedeutsamste Theil der architektonischen Kunstübung in Hannover erschöpft. Was daneben der Rundbogenstyl noch hervorzubringen vermochte, beschränkt sich auf vereinzelte, mit größerem oder geringerem künstlerischen Verständnisse durchgeführte Nachahmungen. Im Allgemeinen aber haben wir leider mannigfache Gelegenheit, die mißverstandene Anwendung zu beklagen, welche der Rundbogenstyl in den Händen Derjenigen erfahren hat, denen genügendes architektonisches Studium und künstlerische Schule abging.

Die noch übrige moderne Architektur Hannovers, soweit sie eine künstlerische Geltung beansprucht, wird durch die Ausführungen Ebeling's und Molthan's vertreten. Ebeling wandte den größten Theil seiner Thätigkeit als öffentlicher Baumeister dem Bestreben zu, die florentinische Palast-Architektur auf hannoverschen Boden zu übertragen, ohne jedoch in diesen Bestrebungen erfolgreicher gewesen zu sein, als in dem gegen Ende seines Lebens ausgeführten Versuche, die englisch-gothische Bauweise nach Hannover zu verpflanzen. Unter seiner Leitung wurden ausgeführt: die polytechnische Schule nach dem Vorbilde des Pallazo Ricardi in Florenz, das Zeughaus nach den Entwürfen von Stremme in Dorpat, die Kadettenanstalt, mehrere Privathäuser und das kalenbergische Provinzial-Ständehaus, wenn wir nicht irren, nach dem Stadthause in Bath. — Ein jenem Gebäude stylverwandter, doch mit mehr deutschem Geiste durchdrungener Neubau von guten Verhältnissen ist die städtische Wasserkunst von Rasch.

Mancherlei Betrachtungen endlich ruft Molthan's Thätigkeit in uns wach, um so mehr, je entschiedener dieselbe die Kritik her-

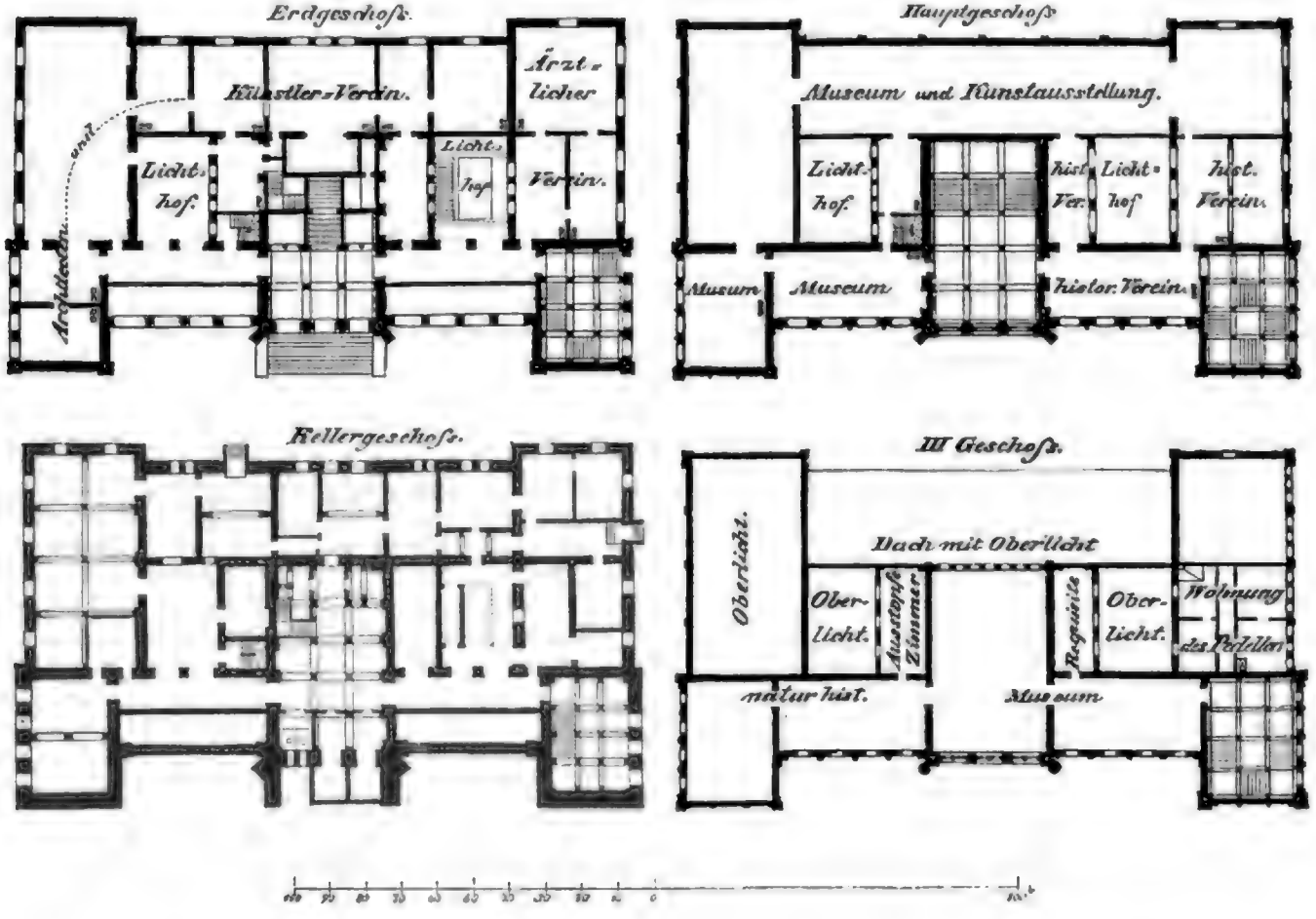
ausfordert und eine isolirte Stellung einzunehmen sich bestrebt. Darin kann an und für sich gewiß kein Vorwurf liegen. Es fragt sich nur, ob die von Molthan entfalteten künstlerischen Mittel jenes Auftreten rechtfertigen und ob danach überhaupt von der Thätigkeit dieses Architekten auf ein der Kunst ersprießliches Ergebniß zu hoffen ist. Ein Ueberblick über seine Bauten belehrt uns alsbald, daß es ihm vornehmlich darum zu thun ist, eine auf den Verhältnissen und der Dekoration beruhende architektonische Einheit zu erreichen, deren frappante Wirkung außerdem durch äußere Bemalung oder Vergoldung noch gesteigert werden soll. Eine bis zu einem gewissen Grade verwandte Idee war es, welche die Baumeister der Renaissance ihren Schöpfungen zu Grunde legten und damit jene Epoche der Baugeschichte begründeten, welche mit der fesselfosesten Unabhängigkeit des ornamentalen Lebens, dem Rococo, schloß. Indem durch jene Richtung die Herrschaft der Phantasie und das Walten eines freien Naturalismus an die Stelle des stylistischen Kalküls und der architektonischen Logik trat, erhielt die Individualität der Erfindung und des Geschmacks ein für den Kunstwerth des Bauwerks entscheidendes Uebergewicht in der Architektur. Da dieses also der künstlerische Maaßstab sein muß, welcher bei Beurtheilung der Molthan'schen Bauten zum Grunde zu legen ist, so haben wir bei Betrachtung derselben zunächst auf das Verhältniß unser Augenmerk zu richten, gleichzeitig aber zu untersuchen, ob dieser Architekt im Stande gewesen ist, sich als ein produktives und geschmackvolles Talent im Fache der architektonischen Ornamentik zu zeigen. Es ist nicht zu läugnen, daß Molthan mit mehreren seiner Bauten den Beweis geliefert hat, daß es ihm an architektonischen Formensinn nicht fehlt. Dieser tritt namentlich da vortheilhaft hervor, wo er, wie an einem im Rohbau aufgeführten Gebäude an der Leinstraße aus seiner früheren Zeit, sich die Durchführung des Flachbogens zur Aufgabe gemacht hat. Indeß wird der vortheilhafte Eindruck seiner Bauten meist durch das ornamentale Einschachtelungssystem getrübt, dem er sich nach und nach hingegeben hat. Molthan bedient sich bei seinen ornamentalen Ausführungen mit Vorliebe der Formen der Renaissance, ohne jedoch auch andere Motive zu verschmähen und es mit ihrer stylistischen Zusammenstellung besonders genau zu nehmen. Namentlich aber ist es eine gewisse Reihe ornamentaler Phrasen, die an seinen Façaden seit einer Reihe von Jahren sich wiederholen. Medaillons, aus denen Männer- und Frauenköpfe hervorschauen, bärtige und unbärtige Masken, phantastisch verschlungenes Rankengeflecht, zwischen dem ein vielgestaltiges Thierleben von Drachen, Greifen, Sphinxen sich bewegt, künstlich geometrische Züge im arabischen Geschmacke u. dgl. m. liefern das ansehnlichste Kontingent zu Molthan's architektonischer Ornamentik. In wie weit hier eigene Erfindung sich geltend macht, lassen wir als unerheblich bei Seite, da sich uns zunächst die Wahrnehmung aufdrängt, wie wenig Molthan es im Allgemeinen verstanden hat, in seiner Ornamentik dem guten Geschmacke Rechnung zu tragen und seine naturalistische Phantasie in den gebührenden Schranken zu halten. Die ornamentalen Excesse, deren er sich schuldig gemacht hat, treten unter verschiedenen Formen, mit Vorliebe aber auf als Parodie des klassischen Styls (wie am Portale eines Hauses in der Louisenstraße), oder unter unheimlich-phantastischer Gestalt (wie im Mienenspiele der Masken an einem vor der Eilenriede belegenen Hause). Die abenteuerliche Sinnesrichtung, welche sich an Molthan's Ornamentik so häufig offenbart, erreicht aber eben an letzterem Orte in den Verzierungen der Eckpilaster des ersten Stocks wohl ihren Höhepunkt. Hier erblicken wir an jeder Ecke eine lebensgroße nackte weibliche Figur, deren Leib nach unten in verschlungene Arabesken sich theilt, während das Haupt einen flammenden Leuchter trägt, der bis dicht unter das Pilastergesims sich erstreckt. Einen ferneren Beitrag zu dieser Geschmacksrichtung liefert Molthan's jüngste Thätigkeit beim Theaterbaue, insoweit dieselbe eine selbständige gewesen ist. *) Hier gefällt Molthan's Phantasie sich theilweise in den bedenklichsten Auswüchsen des Rococo. Zum Belege hier einige Proben: Sechs große, nach M.'s Entwürfen gegossene Kandelaber erhellen allabendlich die Fronte des Gebäudes. Als tragende Glieder des Kandelaberstammes fallen hier sofort jene Gestalten, welche als Dreifuß die Basis umstehen, durch ihre Zusammensetzung in die Augen: Ein Löwenfuß, zwei Weiberbrüste und ein Greifenkopf mit grimmig aufgerissenem Schnabel zu einem tragenden Körper verschmolzen, ist doch gewiß kein geschmackvolles Motiv. Darüber erhebt sich der kannelirte, von Ranken und Blattwerk umflochtene Stamm, dem sich unter mehreren Windungen vier geflügelte Schwanenhälse anfügen, deren Köpfe durch große lichtspendende Glaskugeln gekrönt werden! — Dieser Komposition steht das Geländer der großen Marmortreppe zur Seite, welche zum Foyer im ersten Range führt: Aus der Wand des Treppenkörpers entspringt eine Arabeske, die nach oben in einen nackten und an der Stelle der Arme mit Flügeln versehenen weiblichen Körper von etwas ungenirter Prominenz der Weichtheile sich auflöst. Das modern frisirte Haupt dieser Figur dient einem gewundenen Säulenstamme zur Stütze, jedoch nicht unmittelbar, sondern durch Vermittelung verschiedener, nach unten sich verjüngender Zwischenglieder, deren ansehnlichstes aus vier ungeflügelten Vogelgestalten zusammengesetzt ist. Das Kapitäl jener Säule oder vielmehr zwei Köpfe von diabolischer Gesichtsbildung tragen den Ausläufer eines zweiten unbekleideten weiblichen Brustkörpers, der mittelst der ausgebreiteten Flügelspitzen seine Nachbaren berührt und dessen Haupt dem Geländer unmittelbar zur Stütze dient! — Am Empfindlichsten aber muß das architektonische Gefühl beim Anblicke der Karyatiden des Concertsaales verletzt werden. Dieselben sind an den Schmalseiten dieses Saales als tragende Glieder zwischen der Decke und den Säulen angebracht, auf denen die Emporen ruhen. Sie sollten somit jene Aufgabe erfüllen, welche ihnen so oft in der Baukunst angewiesen worden ist und welche eine vorherrschend architektonische Darstellung der menschlichen Figur ins Leben rief. Diese war ästhetisch auch hier die einzig mögliche und durch eine Stellung wiederzugeben, welche den Ausdruck monumentalen Tragens und statischer Ruhe enthielt. Dadurch war das Innehalten einer monotonen Symmetrie noch keineswegs geboten, jedenfalls aber mußte jede Art von Körperbewegung vermieden werden, wodurch das statische Gleichgewicht scheinbar verrückt wurde. Gegen dieses Axiom aller architektonischen Aesthetik hat aber Molthan sich dadurch schwer vergangen, daß seine **) Karyatiden in nachlässig gaukelnder Stellung die ganze Last des Oberkörpers auf einem Beine ruhen lassen und nur den einen Arm, gleichsam zufällig und gedankenlos, zum Tragen erheben. — — —

---

*) Um ferneren Mißverständnissen über die Thätigkeit der beiden Architekten Laves und Molthan beim Baue des Theaters zu begegnen, sei hier bemerkt, daß Laves der Schöpfer des Ganzen ist, da nach seinen Plänen der Bau ausgeführt wurde, Molthan aber mit der Ausführung des Baues und der Dekoration des Inneren unter der oberen Leitung des Ersteren beauftragt gewesen ist. Wenn demnach Molthan sich zwar nicht in unbedingt selbständiger Stellung befand, wie am Ende eines Aufsatzes in Nr. 180 der Leipziger Illustrirten vom vorigen Jahre irrthümlich angegeben ist, so war er der That nach dem leitenden Einflusse des Ober-Architekten durch verschiedene Verhältnisse, namentlich aber dadurch entzogen, daß er in der behufs des Theaterbaues ins Leben getretenen Kommission neben Laves Sitz und Stimme erhielt.

**) Ursprünglich waren für diesen Platz nur solche als die in der Mitte stehenden, nach guten Mustern ausgeführten Karyatiden bestimmt.

Zum Beſchluſſe noch einige Worte über die Reſtaurationsbauten. Je tiefer das moderne Leben mit ſeinen Anſprüchen in den Kern des alten Hannover eindringt, um ſo gefährdeter wird auch die Exiſtenz der Monumente, deren Urſprung in längſt entſchwundene Jahrhunderte hinaufragt und die als ehrwürdiges Vermächtniß des Mittelalters da und dort den Schritt des Fremdlings in den Gaſſen Hannovers anhalten. Manches haben die Wellen moderner Kultur ſchon hinweggeſpült, Anderes, wie die herrliche Giebelfaçade an der Knochenhauerſtraße, hat ein mißverſtandener Reſtaurationseifer unterwühlt, ſo daß das Häuslein von Tage zu Tage mehr zuſammenſchmilzt. Um ſo mehr muß man es mit Danke anerkennen, wenn da und dort die Reſtaurationsarbeiten mit tüchtigem Sinne und liebevollem Eingehen auf den vorhandenen Stoff ausgeführt werden. Solche Eigenſchaften nehmen wir an der von Droſte beim Ausbaue der Marktkirche entwickelten Thätigkeit mit Vergnügen wahr. Die Reſtauration dieſer durch geſchmackloſe Einbaue ſehr entſtellten aber würdigen Backſteinkirche betraf außer einer totalen Säuberung von ihrem Inhalte vor Allem die Gewölbe, Kreuzgurten und deren an den mächtigen Rundpfeilern emporgeführte Dienſte. Mit einer geſchmackvollen Erneuerung der letzteren ging die des Fenſter-Stab- und Maßwerks Hand in Hand, indem das alte durch ein reicheres in Sandſtein erſetzt wurde, das dem Geſchmacke und der Erfindung des Architekten alle Ehre macht. Gleichzeitig wurden die Streben mit ſchlichten Sandſteingiebeln und neuen Waſſerſchrägen verſehen.



Den Beſchluß des Ganzen wird eine der Einfachheit des Styls angemeſſene Erneuerung des Hauptportals im Thurme bilden. Die Fenſter des hohen Chors ſollen mit Glasmalereien geſchmückt werden. — Eine zweite ſchätzbare Ergänzung erhält die im Ganzen ſo arme kirchliche Architektur Hannovers durch einen Thurmbau, den der Vorort Linden nach Haſe's Entwürfen ausführen läßt. — Hier iſt es denn auch am Orte, zum Schluſſe noch des modificirten Wiederaufbaues zu erwähnen, den Mithoff, durch die Herausgabe des „Archiv's für Niederſachſens Kunſtgeſchichte" dem Publikum als ſinniger Kunſtforſcher bekannt, für Profeſſor Oeſterley ausgeführt hat. Das Material zu dieſem Hauſe lieferte ein dem Abbruche verfallener, anſehnlicher Renaiſſancebau, das auf der Leinſtraße gelegene ſogenannte „Haus der Väter". Unter gleichzeitiger Benutzung eines von einem anderen Abbruche herrührenden Ausbaues im nämlichen Style iſt es der Pietät des geſchickten Architekten gelungen, die ganze in Sandſtein ausgeführte reiche Ornamentik der Façade, ſo wie die Standbilder des großen Giebels, auf einen dreiſtöckigen Bau von quadratiſcher Grundform ſo zu vertheilen, daß drei der vier Fronten einen eigenen, mit Statuen geſchmückten Giebel erhielten, und der Ausbau an der nach der Straße gelegenen Fronte neben dem Haupteingange angebracht wurde. Das Ganze, durch ein hohes Schieferdach würdig geſchloſſen, iſt von glücklich maleriſcher Wirkung und erhält durch das daran haftende hiſtoriſche Intereſſe ſeine eigentliche Bedeutung. —g.

Bemerkungen über eine Anzahl von Gemälden,

welche ſeit den letzten acht Jahren für die Bildersammlung des Königlichen Muſeums zu Berlin erworben worden ſind.

Von G. F. Waagen.

(Fortſetzung.)

Die altniederländiſche Schule.

Rogier van der Weyden der ältere. (Nr. 534 A.) „Ein Triptychon", von oben halbrunder Form, deſſen Darſtellungen der Verherrlichung der Maria in ihren Freuden und Leiden geweiht iſt. Auf der Tafel zur Linken die das neugeborne Kind verehrende Maria mit dem ſchlafenden, ſehr alt genommenen Joſeph. Oben ein Engel von blauer Farbe mit einer Krone und einem Spruchbande, worauf die Worte: Mulier hec fuit probatissima, munda ab omni labe, ideo accipiet coronam vitae." Ex Jac. XImo. Umher in der Hohlkehle des, ein braunes Holz nachahmenden Randes unten die Apoſtel Petrus und Lucas, in der Krümmung des Bogens aber rechts, von oben abwärts, die Verkündigung, die Heimſuchung und die Geburt, links, von unten aufwärts, die Anbetung der Hirten, die der Könige und die Darſtellung im Tempel. Auf der Tafel in der Mitte Maria, welche den auf ihrem Schooße ausgeſtreckten Leichnam Chriſti umfaßt und mit dem größten Schmerze beweint, Joſeph von Arimathia, welcher ihr und des Heilandes Haupt unterſtützt, und der trauernde Johannes. Oben ein Engel von violetter Farbe mit einer goldnen Krone und einem Spruchband, worauf folgende Worte: „Mulier hec fuit fidelissima in Christi dolore, ideo data ei coronam vitae." Ex apoc 11° c°." In der Landſchaft des Hintergrundes gewahrt man die Auferſtehung Chriſti und die drei Frauen, welche nach dem Grabe wandeln. Auf dem Rande in der Weiſe, wie bei dem vorigen, unten Johannes der Evangeliſt und Mathaeus, rechts, von oben nach unten, Chriſtus und Maria, ſein Abſchied von ihr vor ſeinem Leiden, und die Kreuztragung, links, von unten nach oben, die Errichtung des Kreuzes, Longinus die Seite Chriſti öffnend, und die Grablegung. Auf der Tafel zur Rechten die an ihrem Betſchemel kniende Maria, welche beim Anblick des ihr nach der Auferſtehung erſcheinenden Chriſtus Thränen der Freude vergießt. Oben ein Engel von blauer Farbe mit einer goldenen Krone und einem Spruchbande, worauf die Worte. „Mulier hec perseverarit vincens omnia, ideo data est ei corona." Ex apoc VI c°". Im Hintergrunde eine Landſchaft. Auf dem Rande unten Marcus und Petrus; in der Krümmung rechts, von oben nach unten, die drei Frauen, welche der Maria die Nachricht von der Auferſtehung Chriſti bringen, die Himmelfahrt Chriſti und die Ausgießung des heiligen Geiſtes, links, von unten nach oben, die ſterbende Maria, welcher ein Engel die Siegespalme reicht, die von dem knieenden Johannes eingeſegnete Leiche der Maria in Gegenwart Chriſti und der zwölf Apoſtel, endlich die in einem Gewande von zwei Engeln emporgetragene, von dem heiligen Geiſte überſchwebte, von Gottvater gekrönte Maria. Auf Holz. Jede Tafel 2 F. 3½ Z. h., 1 F. 4½ Z. br. Dieſes iſt das berühmte Reiſealtärchen, welches, zufolge einer im Archiv der Certoſa Miraflores bei Burgos befindlichen Nachricht *), der König Juan II. von Spanien dieſem Kloſter geſchenkt hat. Als in der Sacriſtey der Kirche deſſelben befindlich, wird es noch von Ponz, von Conca, und am ſpäteſten (1800) von Ceau Bermudez erwähnt. Erſt als die Franzoſen in der Zeit ihrer Gewaltherrſchaft in Spanien jenes Kloſter mit Feuer und Schwert verwüſteten, gerieth es in die Hände des Generals von Armagnac, welcher es als ein Werk des Hans Memling unter der Benennung des Reiſealtärchen Kaiſer Carl V. nach England ſchickte, wo ich es im Jahr 1835 ſah und in meinen Kunſtwerken in England beſchrieben habe. Dort kaufte es der bekannte Kunſthändler Hr. Nieuwenhuys, von welchem es der König der Niederlande für ſeine berühmte Sammlung im Haag erwarb. In der Verſteigerung derſelben im Jahr 1850 wurde es für die Sammlung des Königl. Muſeums angekauft. Im Jahr 1843 hatten, ſo viel mir bekannt, von einander unabhängig, Paſſavant *) und C. J. Nieuwenhuys die Identität des Bildes mit jenem im Archiv zu Miraflores beſchriebenen entdeckt, und damit das erſte beglaubigte Werk des großen Meiſters, welches nach der Uebereinſtimmung anderer Bilder mit demſelben auch dieſe, als von ſeiner Hand herrührend, erkennen leß, aufgefunden. In dem ganz kürzlich erſchienenen, intereſſanten Werke Paſſavants, die chriſtliche Kunſt in Spanien, weiſt derſelbe zuvörderſt nach, daß die Benennung Reiſealtar Kaiſer Carl V. in Bezug auf obiges Werk irrig iſt, indem er den wahren, von Memling herrührenden dieſes Kaiſers in Madrid geſehen hat, dann aber erklärt er daſſelbe, im entſchiedenſten Gegenſatz mit ſeiner am angeführten Ort ausgeſprochenen Ueberzeugung, für eine gute, alte Copie, wahrſcheinlich aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts. In dieſer Anſicht kann ich nun aber meinem verehrten Freunde, trotz der großen Hochachtung, welche ich für ſeinen Scharfblick habe, nicht beiſtimmen. Die genaueſte und wiederholte Betrachtung jenes Werks hat mich vielmehr zu dem folgenden Ergebniß geführt. Daſſelbe iſt zwar das Original, befindet ſich aber keineswegs mehr in ſeinem urſprünglichen Zuſtande. Es laſſen ſich darauf nämlich ſehr beſtimmt eine urſprüngliche und zwei ſpätere Hände unterſcheiden. Ungefähr in derſelben Zeit, in welche Paſſavant es als Copie ſetzt, muß eine durchgreifende Reſtauration nöthig befunden worden ſein. Bedenken wir, daß das Altärchen, wenn es nach der im Kloſter befindlichen Tradition jenem Könige Juan II. von dem 1431 geſtorbenen Pabſt Martin V. verehrt worden, nicht füglich ſpäter als 1430 gemalt ſein konnte, daß jener, erſt 1454 geſtorbene König daſſelbe leicht eine Reihe von Jahren als Reiſealtärchen, wofür die Vorrichtung zum Zuſammenklappen es mit Beſtimmtheit erkennen läßt, benutzt hat, bevor er es in die Certoſa ſtiftete, ſo konnte es nach etwa hundert Jahren eben ſo gut eine Reſtauration erfordern, wie der berühmte Genter Altar der Brüder van Eyck, welcher nach einer nicht viel längeren Friſt von Jan Schoreel und Lanzelot Blondeel hergeſtellt werden mußte. Durch irgend einen der vielen Zufälle, denen Bilder ausgeſetzt ſind, mochte es außerdem in einer Weiſe beſchädigt worden ſein, welche ein ſehr tiefes Eingreifen der Reſtauration erheiſchte. Jene Reſtauration beſteht nämlich in einer völligen Uebermalung der meiſten Theile. Namentlich hat dieſe die Lichtmaſſen der Gewänder, die Fußböden, wie die landſchaftlichen Hintergründe, endlich auch die Lichter im Fleiſch, ja einige Köpfe ganz betroffen. Dagegen ſind die Schattenpartieen faſt in allen Theilen und einige Köpfe mehr davon verſchont geblieben. Da man ſich über jede einzelne Stelle, welche rein oder übermalt iſt, nur vor dem Bilde ſelbſt verſtändigen kann, begnüge ich mich hier nur noch mit der Bemerkung, daß ſich erſtere an der größeren Klarheit, der feineren Harmonie und zarteren Ver-

*) Ich verweiſe auf den Abdruck derſelben in Nr. 52 des Kunſtblatts von 1822, und bemerke nur, daß ſich ſowohl dort, als in dem Wiederabdruck in Paſſavants Aufſatz, Nr. 59 deſſelben Blatts 1843, ein Druckfehler befindet, indem es bei der Angabe des Gegenſtandes vom Mittelbilde nicht „quinta Augustia", was keinen Sinn giebt, ſondern „angustia", das fünfte Leiden, heißen muß. Bekanntlich werden nämlich gewöhnlich ſieben Leiden der Maria dargeſtellt.

*) In dem in der vorigen Note angeführten Aufſatz. In ſeinem franzöſiſchen Cataloge der Bildergalerie des Königs der Niederlande p. 42. ff.

schmelzung der Farben, der größeren Sicherheit und Weiche der Pinselführung, endlich an feinen Rissen erkennen lassen, während die übermalten Theile dagegen trüb, in der Oberfläche der sehr stark aufgetragenen Farbe uneben, in der Pinselführung minder leicht und ohne alle Risse erscheinen. Nur hie und da, z. B. an einer Stelle in der Luft des Mittelbildes, sind die Risse der ursprünglichen Malerei, ungeachtet der Uebermalung, wieder zum Vorschein gekommen. Jetzt noch einige Worte über die architektonische Einfassung. Hier sind die einzelnen Vorstellungen offenbar ungleich weniger einer nachhelfenden Hand bedürftig gewesen, so daß verschiedene die ursprüngliche Feinheit des Gefühls, die erstaunliche Präcision des Machwerks ganz rein bewahrt haben. Dagegen sind alle die bloß architektonischen Theile, Baldachine ꝛc., von einer ungleich handwerksmäßigeren Hand übermalt. Diese Ansicht über das Werk theilt schon seit lange der Professor Hotho; aber auch andere Kunstforscher, wie Sotzmann und Lübke, so wie der Redacteur Eggers, sind nach genauester Prüfung desselben zu derselben Ueberzeugung gelangt. Daß es bis in sehr neuer Zeit in dem Kloster Miraflores für das Original gegolten, beweist der Umstand, daß Ponz, welcher es gegen das Jahr 1783, in dem sein Reisebuch über Spanien erschien, dort gesehen, dasselbe ausdrücklich als solches anführt.*) Daß übrigens die Restauration von einem Künstler gemacht worden, welcher noch gar sehr in den Geist des Rogier eingedrungen, und ihm auch in der Technik nahe gekommen, mithin das Ganze noch immer einen jenes großen Meisters nicht unwürdigen Eindruck macht, dafür spricht nichts schlagender, als der Eindruck, welchen es beim ersten Anblick auf einen so vielerfahrnen Kenner, wie Passavant, hervorgebracht hat. „Die Ausführung dieses Bildes", sagt er in dem mehrerwähnten Aufsatz, „ist von der größten Vollendung und Meisterschaft, die Darstellung höchst dramatisch und lebendig im Ausdruck; namentlich ist der eines edlen Schmerzes bei Maria, welche den Leichnam Christi umfaßt, höchst ergreifend und übertrifft durch Adel und Wahrheit Alles, was bis jetzt in dieser Art von niederländischer Kunst bekannt ist. In der Vortrefflichkeit dieses Werkes, welche schon in alten Zeiten die höchste Bewunderung erregte, gesellt sich noch die reinste Erhaltung." Ich füge diesen schönen Worten nur noch bei, daß auch Demuth und Innigkeit der Maria auf der Geburt, so wie ihre freudige Ueberraschung bei der Erscheinung ihres Sohns nach der Auferstehung nicht minder trefflich ausgedrückt sind.

Derselbe Künstler. (Nr. 534 B.) „Drei Vorgänge aus dem Leben Johannes des Täufers", auf drei gleich großen Tafeln gemalt. Die zur Linken stellt die Geburt des Johannes dar. Im Mittelgrunde die Wöchnerin, in deren Zügen man noch die Schmerzen der Geburtswehen erkennt, in ihrem Bette von einer Magd sorgfältig zugedeckt. Im Vorgrunde das Kind, hier, eigenthümlich und bedeutungsvoll, von der Jungfrau Maria dem sitzenden Zacharias gebracht, welcher im Begriff ist, die Worte aufzuschreiben: „Er soll Johannes heißen." Im Hintergrunde zwei zu einem Besuche bei der Elisabeth sich nahende Frauen. Wie das vorige Altärchen, ist auch jedes dieser Bilder von einer Einfassung mit einem reichen Schmuck von Sculpturen umgeben, welche indeß hier als steinerne Spitzbögen, in der Art, wie sie an den Portalen gothischer Kirchen vorkommen, gebildet sind. Unten befinden sich in derselben, immer zu zweien nebeneinander, Apostel. Auf dieser Tafel Jacob der kleinere, Philipp, Thomas und Matthaeus. In der Krümmung rechts, von unten aufwärts, Zacharias im Tempel, welchem der Engel erscheint, derselbe, wie er verstummt aus dem Tempel kommt, vor dem sich drei Personen befinden, und die Vermählung Josephs mit der Maria; links, von oben nach unten, die Verkündigung Mariä, ihre Heimsuchung und die Geburt Christi. Auf der mittleren Tafel Johannes, wie er Christus tauft, und ein knieender Engel, welcher dessen Gewand hält. Im Himmel, in rother Farbe, der segnende Gottvater, vor welchem aus der Vulgata die bekannten Worte. Im Hintergrunde eine bergigte Landschaft mit klarem Himmel. Auf dem Rande unten die Apostel Petrus, Andreas, Jacob der größere und Johannes, darüber rechts, von unten nach oben, der knieende Zacharias, welcher, vom heiligen Geiste überschwebt, von der Zukunft seines in einem Bettchen liegenden Sohns Johannes weissagt. Johannes, schon erwachsen, in der Wüste zum Himmel schauend im Gebet, und derselbe, wie er predigt und tauft; links, von oben nach unten, Christus vom Teufel versucht einen Stein in Brod zu verwandeln, aufgefordert sich von der Zinne des Tempels herabzulassen; endlich ihn anzubeten, um die Herrlichkeit der Welt zu erhalten. Auf der Tafel zur Rechten, das Haupt Johannes, dessen Rumpf am Boden liegt, von der Tochter der Herodias in einer Schüssel empfangen. Im Mittelgrunde Nachfolger des Johannes, welche ihren Schmerz sehr beweglich zu erkennen geben, im Hintergrunde Herodes und Herodias beim Mahl, und die, kniend das Haupt des Johannes auf die Tafel setzende, Salome. Auf dem Rande unten die Apostel Paulus, Bartholomaeus, Thaddeus und Mathias; darüber rechts, von unten nach oben, Johannes von den Zöllnern befragt, derselbe, wie er seinen Jüngern Christus, als den Heiland, zeigt, und Herodes zur Rede stellend, daß er die Frau seines Bruders habe; links, von oben nach unten, Johannes ins Gefängniß geworfen, derselbe am Eisengitter von seinen Jüngern besucht, und der Tanz der Salome vor Herodes. Jede Tafel ist 2 F. 5¾ Z. h., 1 F. 6½ Z. br. In Betreff dieser Bilder könnte ich nur wiederholen, was ich darüber bereits im Kunstblatt von 1847 p. 177 und im Deutschen Kunstblatt vom Jahre 1851. S. 246 gesagt habe. Die dritte, am letzten Orte als in England befindlich beschriebene Tafel ist es gelungen, seitdem ebenfalls für das Museum zu erwerben, und auch jetzt muß ich noch aus den daselbst angegebenen Gründen bei meiner Ansicht beharren, daß Hans Memling, der Schüler Rogiers, mindestens einen namhaften Antheil daran hat. Da Passavant auch in seiner neusten, oben angeführten Schrift diese Bilder kurzweg als Arbeiten des Juan Flamenco erwähnt, und die Ansicht von ihm die größte Berücksichtigung verdient, halte ich es für angemessen, hier noch einmal kürzlich zusammenzustellen, was mir dieselbe als unzulässig erscheinen läßt. Jene Annahme von Passavant begründet sich lediglich auf die in dem Künstlerlexicon des Ceau Bermudez enthaltene Angabe, daß in der Kirche des Klosters Miraflores ein Juan Flamenco vom Jahr 1496 bis 1499 die Tafeln der beiden Altäre im Chor der Laien, von denen die auf der Seite des Evangeliums verschiedene Vorgänge aus dem Leben Johannes des Täufers vorgestellt, gemalt, und dafür außer seinem Unterhalt, 26735 Maravedis erhalten habe.

*) Da das Werk des Ponz, bei dem sich auch am frühesten jene oben angeführte, dem Archiv entnommene Nachricht über das Werk abgedruckt findet, selten ist, setze ich seine Beschreibung und Beurtheilung, welche sowohl früher, als ausführlicher ist, als bei Ceau Bermudez, hier im Originale bei. „No puedo dexar de hablar de una alhaja particular, y es un altarito con sus puertas, que servia de oratorio al Rey Don Juan Segundo, y fue regalo que le hizo el Papa Martino V., segun se cuenta. La execution, hermosura, y menudencia de cada cosa encantaria à los, que mas se han sennalado en la pintura, aun despues de su engrandecimiento, y restauracion. En el medio se representa Jesuchristo difunto; a man izquierda la Aparicion del mismo Sennor resucitado à nuestra Sennora, y a la derecha el Nacimiento. A primo vista tendria alcuno esta obra por de Gerolimo Bosco; pero es anterior al tiempo de este artefice, e muy superior à todo lo que el hizo." Nachdem er darauf jene Notiz aus dem Archiv gegeben, schließt er: „Dichas pinturas estan incluidas de orlas caprichosisimas fingidas de piedra con muchas figurillas, y otras cosas acomodades en ellas." Siehe viage de Espanna Madrid 1783 Tom XII p. 57 ff.

Wenn man nun bedenkt, daß nach den Nachrichten bei van Mander hunderte von Bildern der van Eyck'schen Schule nach Spanien gewandert sind, daß das Leben Johannes des Täufers ein sehr beliebter Gegenstand der Malerei des Mittelalters war, so frage ich jeden Unbefangenen, ob diese so allgemein gehaltene Nachricht, bei der nicht einmal die Gegenstände angegeben sind, berechtigt, obige drei Bilder, von denen nichts bekannt ist, als daß sie aus Spanien kommen, für diejenigen zu halten, welche dort erwähnt werden? Außerdem aber spricht die ganze Art, wie sie erwähnt werden, dagegen. Sowohl Ceau Bermudez, als Ponz, der indeß als Augenzeuge die Zahl der Bilder aus dem Leben des Johannes auf fünf angiebt, und nur die Taufe Christi als ein Werk jenes Juan Flamenco anführt, gebrauchen den Ausdruck „altares." Dieser setzt aber Bilder von größerem Umfang voraus, wie sie für die Altäre in den größeren Räumlichkeiten der Kirchen erforderlich waren. Wenn die Bilder eines Altars dagegen von so geringen Maaßen, wie die unsrigen, waren, so wurden sie altarito (Altärchen) genannt. Diesen Ausdruck gebraucht auch Ponz in der oben mitgetheilten Beschreibung des Reisealtärchens von Rogier, und sicher würde er sich wohl desselben bedient haben, wenn jene Bilder aus dem Leben Johannes des Täufers die unsrigen gewesen wären, da sie ja nur um wenige Zolle größer sind, als die Tafeln jenes Altärchens. Endlich sind mir bisher nirgend Bilder der van Eyck'schen Schule aus dem Ende des 15ten Jahrhunderts vorgekommen, welche diese Strenge der Kunstform, diese Bestimmtheit der Umrisse, diese geringe Ausbildung der Luftperspective haben. Schon die Kreuzabnahme des jüngeren Rogier van der Weyden, im Museum zu Berlin, welche mit 1488 bezeichnet, doch noch um eilf Jahr früher fallen würde, als unsere, nach Passavants Annahme erst um 1499 beendigten Bilder, zeigen in den weicheren Formen, der naturgemäßeren Zeichnung, der breiteren Behandlung, eine ungleich weitere Ausbildung. Dasselbe gilt nun in noch höherem Grade von den gegen Ende des Jahrhunderts fallenden Bildern des Mabuse, z. B. seinem Hauptwerk, der Anbetung der Könige in Castle Howard, in England. Dagegen stimmen die fraglichen Bilder in allen Theilen, Auffassung, Charactere, Färbung, Art des Machwerks mit zuerst von Passavant als Werke des älteren Rogier van der Weyden bestimmten Bildern, als dem Altar mit der Anbetung der Könige, der Verkündigung und der Darstellung im Tempel in der Pinakothek zu München, der Geburt, mit der Sybille, welche dem Kaiser Augustus die Maria und das Kind zeigt, und den das Kind im Stern verehrenden drei Königen, im Museum zu Berlin überein, nur daß sie, mit Ausnahme der Enthauptung des Johannes, in den Formen noch strenger sind, als diese der spätesten Zeit jenes, doch schon 1464 gestorbenen Meisters angehörigen Werke.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

Geschichte der griechischen Künstler. Von Dr. Heinrich Brunn. Erster Theil. Braunschw. 1853. VI u. 620 S.

Das vorliegende Werk übertrifft an Wichtigkeit unbedingt alle Erscheinungen, welche das Feld der alten Kunst während des letzten Decenniums hervorgebracht hat, schon deswegen, weil es uns die unerfreuliche Gewißheit verschafft, daß wir selbst nach den der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts angehörenden Arbeiten, unter denen am meisten Müller's Handbuch, Thiersch' Epochen und Welcker's reichhaltige Aufsätze hervorragen, von einer vollständig klaren und umfassenden Geschichte der griechischen Sculptur noch bis auf diesen Tag weit entfernt sind. Da es uns jedoch durch die richtige Würdigung und Benutzung der literarischen und epigraphischen Quellen den Weg und die Vorhalle zu einer solchen künftigen Geschichte eröffnet, dem Werke also das Verdienst „einer Vorarbeit zur griechischen Kunstgeschichte" in vollem Maaße gebührt, so macht der heutige Standpunkt der Wissenschaft es uns zur Pflicht, uns von den Resultaten solcher Forschungen zu unterrichten und sie, der Aufgabe dieser Blätter gemäß, hier vom kunsthistorischen und allgemein ästhetischen Standpunkte aus vorzulegen; wobei wir von vorn herein bemerken wollen, daß einerseits die Fülle des vorhandenen Stoffes uns zur Kürze, andererseits die unbestreitbare Gründlichkeit und Richtigkeit der Behandlung desselben zum einfachen, die Kritik ziemlich beiseit setzenden Referiren auffordert.

In der zunächst über die Quellen und deren richtige Benutzung, sodann über die genauere Begrenzung der Aufgabe handelnden Einleitung hätte es unsres Erachtens der naturgemäße Gedankengang erfordert, daß zuerst die Definition der Geschichte der griechischen Künstler aufgestellt, daraus die Grenzen des Inhalts der Aufgabe entwickelt und erst daran die Frage geknüpft worden wäre, woraus dieser Inhalt zu schöpfen und welcher Art der Behandlung er zu unterwerfen sei. In Bezug auf die erste Frage schließt der Verfasser aus seiner eigentlichen Geschichte die Künstlerklassen untergeordneten Ranges, nämlich die Münzstempel- und Gemmenschneider, sowie die Vasenmaler aus, „weil ihren Werken größtentheils die Originalität in der Erfindung fehlt und auch die Zeugnisse der Schriftsteller über sie fast gänzlich schweigen." Sie sollen daher, was gewiß vollkommen zu billigen ist, nur in lexikalischer Anordnung später dem zweiten Bande beigefügt werden. Aehnlich verhält es sich, wenn auch aus einem anderen Grunde, mit der geringen Zahl der Architekten, als wirklicher Künstler, weil die Zusammenstellung der schriftlichen Nachrichten über sie nach dem richtigen Urtheile des Verfassers schwerlich schon jetzt den Werth einer Vorarbeit für die Geschichte der griechischen Architektur haben könnte. Wenn es also nur die „Bildhauer" (wie Hr. Brunn sie nennt) sind, deren Geschichte den Inhalt dieses ersten Bandes ausmacht, so hätten wir gewünscht, daß dieser Begriff der Bildhauerei, der hier natürlich im weiteren Sinne verstanden wird, am Schlusse der Einleitung auch genau definirt worden wäre.

Abweichend von Müller, noch mehr aber von Thiersch theilt der Verf. die Geschichte der Bildhauer des freien Griechenlands in fünf Abschnitte, denen dann als sechster die Periode der griechischen Kunst unter der römischen Herrschaft sich anschließt. Die Grenzen jener fünf Abschnitte unter einander setzt er so fest, daß der erste die Sage und die ältesten Künstlergruppen bis gegen Olymp. 60 (Müller Ol. 50), der zweite die größere Ausbreitung und das Streben der Kunst nach freier Entwickelung von Ol. 60—80, der dritte die Kunst in ihrer höchsten geistigen Entwickelung, der vierte die Kunst in ihrem Streben nach äußerer Wahrheit, der fünfte die Diadochenperiode bis zur Zerstörung Korinth's umfaßt. Auch ohne Angabe der Olympiaden und ohne Betrachtung der den beiden letzten Abschnitten zugeschriebenen Künstler sehen wir aus dieser kurzen Charakteristik, daß der dritte Abschnitt bei Brunn nur etwa das enthält, was Müller in seiner dritten Periode unter „a) die Zeit des Phidias und Polykleitos" versteht, daß also der vierte Abschnitt bei Brunn mit Müller's dritter Periode b), und der fünfte Abschnitt bei Br. mit M.'s vierter Periode zusammenfällt. Demnach stimmt der sechste Abschnitt bei Br., insofern er die Geschichte einzelner Künstler enthält, im Wesentlichen mit M.'s fünfter Periode überein.

Sollen wir es nunmehr versuchen, die Resultate der Untersuchungen des Verf. vorzulegen, insofern sie von denen der genannten Archäologen abweichen, so beschränken wir uns des allgemeineren Interesses wegen auf die namhaftesten unter den plastischen Künstlern, zumal weil sich an sie vorzugsweise die großentheils neue, jedenfalls aber ebenso gründliche, als geistreiche Betrachtungsweise des Verf. anknüpft. Sie ist entweder in der Darlegung der Thätigkeit der Künstler selbst, oder in dem jedem einzelnen Abschnitte angehängten „Rückblicke" enthalten.

Abgesehen von den der Sage angehörenden Dädalos, Epeios, Dibutades, stellt der Verf. hinsichtlich der ersten, historischen Periode die Behauptung auf, daß die eigentliche Geschichte der Künstler erst ums Jahr 600 vor Chr., zwischen Ol. 40—50 beginne, in welche Zeit er zunächst den Senilis, als eine einzige Person, setzt, den er also keineswegs für eine allgemeine Bezeichnung der Thätigkeit der Aeginetischen Bildner hält, wie Dädalos die der Attischen ist. Ebenso löst er die Verwirrung in Bezug auf die Samische Künstlerschule dadurch, daß er ganz einfach, der schon früher von Hirt aufgestellten Ansicht sich nähernd, einen Phileas und seinen Sohn Rhoekos, ferner als den Phileas etwa gleichzeitig nur Einen Telekles und dessen Sohn Theodoros annimmt, so daß also Diodor durch seine (von Brunn mit Recht verworfene) Anekdote von den an einander passenden Hälften eines Apollobildes, die die Söhne des Rhoekos, Telekles und Theodoros, verfertigt haben sollen, und Diogenes Laërtius durch seinen „Theodoros, Sohn des Rhoekos" die Verwirrung hineingebracht haben. Wenn wir dieser zwar gewaltsamen, aber gewiß nothwendigen Lösung des Knotens, sowie der dem Rhoekos und Theodoros zugewiesenen Lebenszeit (Ol. 50—60) vollkommen beipflichten, so können wir uns dagegen mit der Vereinfachung oder vielmehr Identificirung des Learchos und Klearchos aus Rhegion nicht einverstanden erklären. Denn erstlich wird bei Paus. (III, 17, 6) καὶ Λέαρχον δὲ von Br. ganz willkürlich gegen alle Mss. in καὶ κλέαρχον δὲ verändert, sodann ist die Angabe der Lehrer beider Personen auch zeitlich zu verschieden, als daß diese letzteren identisch sein könnten, obwohl wir darum keineswegs die Worte des Periegeten, daß der Zeus Hypatos von Learchos das älteste aller Erzwerke sei, so buchstäblich nehmen wollen.

Der dieser ersten Periode angehängte „Rückblick" hat vor Allem den Zweck, durch die Betrachtung der allgemeinen Zustände Griechenlands um das Jahr 600 die Richtigkeit der angegebenen Untersuchungsresultate wenn auch nicht beweisen, doch wenigstens unterstützen zu wollen.

Das Streben der Kunst nach freierer Entwickelung, wie es in der zweiten Periode sich zeigt, geht zunächst von der Argivischen Schule aus und knüpft sich vor Allem an den Namen des Ageladas, dessen Lebensbestimmung bekanntlich den größten Schwierigkeiten unterworfen ist. Unser Verf. weicht hierin natürlich nicht allein von Thiersch ab, der von dem bekannten Argiver einen in Ol. 81—88 fallenden Sikyonier unterscheidet, sondern auch vom Sillig, der zwei Argiver dieses Namens annimmt; er gelangt vielmehr durch eine ausgedehnte Untersuchung der hieher gehörigen Angaben der Schriftsteller zu dem Resultate, daß die Thätigkeit des Künstlers von Ol. 70—82 fallen muß, was sich freilich nicht bedeutend von Müller's Angabe „Ol. 68—81" unterscheidet. Größer ist dagegen die Abweichung Brunn's von den bisherigen Annahmen in Bezug auf das Zeitalter des Aegineten Kallon, den er nicht, wie die meisten Forscher, in Ol. 60—66 setzt, sondern mit Beseitigung zweier verwirrenden Stellen des Paus. in die Zeit von Ol. 70—80, oder noch genauer 81, 82. Den früher Kritias genannten Athenischen Künstler, welcher nach Plinius ein Zeitgenosse des Hegias (oder Hegesias) war, nennt Brunn natürlich auf den Grund der 1835 und 1839 entdeckten Athenischen Inschriften Kritios, eine Veränderung, die auffallender Weise Welcker in Müller's Handb. 3. Aufl. noch ignorirt hat.

Nach einem kurzen Rückblicke auf die von den Künstlern der zweiten Periode behandelten Stoffe und die von ihnen angewandte Technik, einer Betrachtung, die freilich weder den Verf. noch den Leser sehr befriedigt, weil sie wenig Aufschluß giebt über die innere Fortentwickelung der Kunst, folgt vor dem dritten Abschnitt eine Uebergangsperiode zu diesem. Sie wird durch die Vorgänger des Phidias gebildet, Kalamis, Pythagoras und Myron, die bekanntlich von Müller in dieselbe Periode mit Phidias gestellt werden. Wie wir diese scharfe Trennung der drei Genannten einerseits von dem künstlerischen Standpunkte des Kanachos, Ageladas und deren Zeitgenossen, andererseits von Phidias und Polyklet durchaus billigen, so haben wir auch auf die treffliche Schilderung der Wirksamkeit und die Charakteristik der Eigenthümlichkeiten hinzuweisen, welche jedem dieser drei Künstler hinzugefügt sind. Eben in diesen Charakteristiken überhaupt, die sowohl am Schluße der einzelnen bedeutenderen Erscheinungen, als auch am Schlusse der ganzen Periode in dem Rückblicke enthalten sind, besteht unseres Erachtens, wenn auch nicht der größte, doch einer der größten Vorzüge des vorliegen Werkes, das eben dadurch seine Bedeutsamkeit auch für die nicht philologische Welt bekundet. Hin und wieder, müssen wir freilich gestehen, verliert sich der Verf. auf diesem ästhetischen Felde etwas ins Weite und Breite, was jedoch dem Inhalt und Werth seiner Kritik keinen Eintrag thut.

(Schluß folgt.)

Bilderhefte zur Geschichte des Bücherhandels und der mit demselben verwandten Künste und Gewerbe. Von H. Lempertz. Jahrgang 1854. gr. Fol. 1 Thlr. 18 Sgr. (Mappe dazu 8 Sgr.) — Heberle, Köln.

H. Burgkmaier's Turnier-Buch. Nach Anordnung Maximilian's I. herausg. von J. v. Hefner. 1 Heft. gr. Fol. 1853. 3 Thlr. — Schmerber'sche Buchhandlung, Frankfurt a. M.

Die deutschen Kaiser. Nach den Bildern des Kaiser-Saales im Römer zu Frankfurt a. M. Mit den Lebensbeschreibungen der Kaiser v. A. Schott. 27 Lief. gr. Fol. 1⅓ Thlr. — Ebend.

Catalog des Bücher-Lagers von Emanuel Mai in Berlin. Band 1. XIII und 430 S. 14408 Nummern. 10 Sgr. Enthaltend: Manuscripte, Wiegendrucke ꝛc. ꝛc. — Ein sehr reiches Verzeichniß, worin Pergament- und Papierhandschriften aus dem 12. bis 18. Jahrhundert, seltene Incunabeln von 1473—1577 vorkommen. — Die Rubrik der schönen Künste, welche manches merkwürdige Buch enthält, umfaßt 249 Nummern.

Briefwechsel.

Hr. C. F. P. in Königsberg: Sie fragen nach einem Handbuche, worin man die Erklärung baulicher Ausdrücke, die Ihnen z. B. in den „Pfälzischen Studien" entgegengetreten seien, bei einander fände? Wir empfehlen die vorzügliche kleine Schrift unseres Mitarbeiters Hrn. Lübke: „Vorschule zur Geschichte der mittelalterlichen Kirchenbaukunst." (Pr. 10 Sgr.) Wir erlaubten uns, Ihre Frage laut zu wiederholen, da sie in neuester Zeit öfters von Lesern — wir dürfen hinzusetzen auch von Leserinnen — an uns gerichtet ist. Hrn. Chr. L. Krüger in Dortmund möchten wir aber wegen der langen Verzögerung der dritten Auflage interpelliren.

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt und eine artistische Beilage bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 7. Donnerstag, den 16. Februar. 1854.

Holzschnittwerk.

Holzschnitte berühmter Meister. Eine Auswahl von schönen, charakteristischen und seltenen Original-Formschnitten ꝛc., herausgegeben von Rudolph Weigel. XI Lief. Leipzig, Rudolph Weigel. 1854.

Das vorliegende, Dr. G. K. Nagler in München gewidmete Heft enthält auf 5 Blättern sieben Facsimile's von Holzschnitten, davon drei der deutschen, zwei der italienischen und zwei der holländischen Schule angehören, so daß das Princip der Mannigfaltigkeit der Auswahl auch hier befolgt ist. Das erste Blatt, von Flegel in Leipzig geschnitten, ist das von Hans Springinklee ausgeführte Titelblatt zu dem Gebetbuch „hortulus animae, Seelen-Würtzgärtlein oder Lustgarten der Seelen", dessen erste Auflage vom J. 1516 datirt. Der Meister, der bekanntlich mehrere Blätter zu Burgkmair's Weißkunig und zur Folge der österreichischen Heiligen geschnitten hat, lebte in Albrecht Dürer's Hause und bekam vielleicht daher, vielleicht auch von einer gewissen Stylverwandtschaft mit dem großen Meister den Beinamen des „kleinen Albrecht Dürer". Von dieser Aehnlichkeit legt auch das vorliegende, der ersten Ausgabe des hortulus entnommene Blatt Zeugniß ab. Es ist eine thronende Himmelskönigin, in weitem Gewande mit jenem charakteristischen vielknittrigen Faltenwurf, auf dem Haupte die reich geschmückte Krone, unter der das Haar in langen Ringellocken niederwallt, auf dem Arme das lebhaft schreitende Kind, das sie umhalst, und zu welchem sie in frauenhafter Mütterlichkeit niederblickt. Sie ist sitzend dargestellt, auf der Mondsichel fußend, rings Wolken und geflügelte Engelköpfchen, oben über ihr schwebend die Taube des heiligen Geistes. Unterhalb ist der Titel des Buches auf einer Tafel angebracht, welche von Randzeichnungen arabeskenartig umgeben sind, im Charakter jener berühmten Dürer'schen Zeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians. Das Blatt ist von gefälliger Anordnung und, weniger vermöge des — etwas verzwickten, unruhigen — Styls, als wegen der kräftigen Ausführung von anziehender Wirkung.

Umfangreicher ist das zweite Blatt, das einen Meister derselben Zeit, Anton Wönsam, genannt Anton von Worms, vorführt, der durch Merlo's Forschungen zuerst genügender bekannt gemacht worden ist. Der Holzschnitt, eine „heilige Familie" darstellend, ist nach einem ebenso schönen als sehr seltenen Abdrucke vor dem Text der Rückseite durch Krüger sorgfältig copirt. In einer Renaissance-Architektur, über welcher man Gottvater in mächtiger Bewegung aus Wolken sammt der Taube des heiligen Geistes niederblicken sieht, auf dem Haupt die päpstliche Tiara, in der Linken Scepter und Reichsapfel, die Rechte feierlich zum Segnen erhoben, sitzt die heilige Mutter auf der einen Seite, mit liebenswürdig jungfräulichem Ausdruck das etwas derb gezeichnete Kind der heiligen Anna darreichend, die gegenübersitzend in spielender Bewegung einen Apfel hinhält, den sie einem auf ihrem Schooße stehenden Fruchtteller entnommen hat, und nach welchem das Kind in lebhaftem Verlangen greift. Zu beiden Seiten lehnen zwei ältliche bärtige Männer bequem über einer Balustrade und schauen behaglich dem Vorgange zu, der sich denn auch in besonders gemüthvoller Weise darstellt. Sieht man von den unruhigen Falten der Gewandung ab, jenem unerfreulichen Stempel, mit dem die nach-eyckische Zeit die Werke der nordischen Kunst unfehlbar gezeichnet hat, so läßt sich eine eigenthümlich sinnige Anmuth dem Blatte nicht absprechen. Die Bewegungen sind mild und sanft, die der Maria mädchenhaft und doch mütterlich-liebevoll, die der Anna gütig, doch mit matronenhafter Würde gepaart, die des Kindes lebhaft und selbst ungeduldig.

Ein dritter Meister der deutschen Schule, Hans Schäuflein, tritt uns auf dem folgenden Blatt entgegen, das in figurenreicher Composition eine Trauung darstellt. Es ist, von Flegel copirt, dem Titel des Buches: „Schertz mit der Wahrheyt. Vonn guttem Gespräche, In Schimpff und Ernst Reden, vill höfflicher, weiser Sprüch ꝛc." entnommen und gewinnt noch durch den Umstand, daß es bei Bartsch fehlt, an Bedeutung. Es ist eine lebendig freie Darstellung, die den Geist jener Zeit mit großer Wahrheit spiegelt. Ein geräumiges Gemach, von einer Renaissance-Architektur umrahmt, im Hintergrund der Altar, der der heiligen Handlung harrt. Vorn begrüßt der ehrsame Bräutigam, reich und festlich angethan und von zwei Gefährten begleitet, die Braut, die züchtiglichen Anstandes seinen Gruß erwiedert. Auch ihr sind mehrere Begleiterinnen in der charakteristischen Tracht jener Zeit beigegeben. Die Stimmung des Moments ist in freier, lebendiger Weise zum Ausdruck gekommen, und überhaupt muß die Aufnahme dieses Blattes als ein dankenswerther Beitrag zur Kenntniß des bedeutenden und vielseitigen Meisters bezeichnet werden.

Der italienischen Schule, und zwar dem Meister Cesare Vecellio, sind die beiden Darstellungen des folgenden Blattes gewidmet, die aus dem schönen Trachtenbuche desselben entnommen sind. Ein Doge von Venedig und eine Dame aus der Romagna zeigen sich hier in jenem prächtigen Kostüm, jener großartigen Stattlichkeit der Erscheinung, wie sie auf den Meisterwerken der Tizianischen Zeit in so beredter Weise uns vor Augen treten, als lebendige Zeugnisse von dem Glanz und der Herrlichkeit der italienischen Städte jener Tage. Krüger hat dies ansprechende Blatt copirt.

Die holländische Schule endlich ist durch Johann Livens vertreten, und zwar durch ein männliches Brustbild, das als Studium nach der Natur sofort durch die unübertreffliche Wahrheit und Prägnanz des Ausdrucks, durch die Kühnheit und Sicherheit der Charakteristik documentirt wird. Das Blatt, das bei Bartsch fehlt, dagegen in der 21sten Abtheilung des Weigel'schen Kunstkataloges

unter Nr. 19138 aufgeführt wird, hat dem Künstler auch zu seinem geätzten Blatte „S. Marcus“ als Motiv gedient und vereint mit dem Reize der Seltenheit den der meisterhaftesten Vollendung. Hier erscheint das Wesen des Holzschnitts, die Energie und Freiheit, die geniale Keckheit der Behandlung in glänzendstem Lichte; das gefurchte, höchst charakteristische Gesicht, der wirre lange Bart, das unordentliche krause Haar, das Alles ist in unvergleichlicher Sicherheit, die den vollen Inhalt ihres Gegenstandes mit schneller Hand zu ergreifen weiß, hingeworfen. Das Blatt ist von Bürkner zu Dresden trefflich copirt worden. Als eine sehr dankenswerthe Zugabe erscheint endlich eine von W. Georgy in Leipzig verkleinert wiedergegebene Landschaft desselben Meisters, die jenen einfachen, historischen Charakter trägt, der für die Darstellung durch den Holzschnitt sich vorzugsweise eignet, da er dem Wesen dieser Kunstübung innig verwandt ist.

Zeitung.

E. Berlin. Die Kupferstichsammlung des verstorbenen Geh. Raths Beuth ist vor einigen Monaten vom Staate erworben worden, um mit dem schon bestehenden „Schinkel-Museum“ auf der Königl. Bau-Akademie vereinigt zu werden. Das Werthvollste aus den älteren Zeiten in dieser Sammlung sind alte Handzeichnungen und in specie die bekannte Dolchscheide von H. Holbein, welche, von Prof. Otto vortrefflich facsimilirt, dessen letzte Arbeit im Kupferstiche war. Dann enthält dieselbe ein gutes Werk von A. Dürer (seine Kupferstiche und Holzschnitte), vieles von seinen Schülern und von den sogenannten kleinen Meistern ꝛc. ꝛc. bis in die neuesten Zeiten, welche durch manches Hauptblatt der Gegenwart vertreten waren. Aehnliches aus den anderen Schulen. — Ferner Schnitzwerke in Holz und Elfenbein, Majolica, Bronzen, gebrannte Krüge und einige schöne Gefäße von venezianischem Glase, wovon eine Flasche wohl zu dem Schönsten gehört, was an altvenezianischem Glase auf unsere Zeit gekommen ist.

Das wären außer den Oelgemälden und Gouache-Malereien ungefähr die Bestandtheile der Beuth'schen Sammlung, welche, im Schinkel-Museum aufgestellt, später dem Publikum wohl zugänglich werden wird.

Prof. Maßmann, der Vater des kürzlich in Rom verstorbenen höchst talentvollen Landschafters Siegfried Maßmann, hat eine schöne Sammlung von Aquarellen aus dem Nachlasse desselben empfangen, die er Kunstfreunden bereitwillig vorzeigt. Es sind ihrer 25—30 an der Zahl, eine Ausbeute seiner Studienreisen in Oberbaiern, Tirol, Venedig und — an der pommerschen Küste. Die Bilder sind mit poetischem Geiste erfaßt und mit sicherer, kräftiger Hand ausgeführt. Von besonderem Reize sind die einfachen Haide-, Moor- oder Dünenansichten. Professor Maßmann ist nicht abgeneigt, einzelne dieser Blätter zu verkaufen.

Königsberg. Die Angelegenheit des „Kant-Denkmals“ ist in ein neues Stadium getreten. Nachdem über 2000 Thaler gesammelt und die Unterhandlungen mit Rauch dem Abschlusse ganz nahe gebracht sind, begaben sich einige Mitglieder des für die Errichtung des Kant-Denkmals bestehenden Comités als Deputation zu dem Herrn Ober-Präsidenten, um demselben nicht bloß die Bitte zur Unterzeichnung eines Beitrages, sondern zugleich das Gesuch vorzutragen, sich an die Spitze dieses Comités zu stellen. Beiden Bitten ist derselbe auf das Bereitwilligste nachgekommen. (Ostpr. Z.)

F München 2 Febr. Die Nachricht von einer allgemeinen deutschen Gemäldeausstellung, oder vielmehr von zweien in München während der großen Zollvereins-Industrie-Ausstellung wird unfehlbar Ihnen zu Ohren oder Gesicht gekommen sein und Sie werden Mittheilungen von mir darüber erwartet haben. Ich habe damit gezögert, bis das Blatt dieser Geschichte vollkommen aufgerollt sein und sein Inhalt klar und zur Sichtung des Wesentlichen und Unwesentlichen vor uns liegen würde. Dieß ist jetzt der Fall und ich säume nicht länger, zuverlässigen Bericht über eine Angelegenheit zu geben, bei welcher eine große Zahl deutscher Künstler nachdrücklich betheiligt ist.

Die hiesige Künstlergenossenschaft (die ehedem im Bräuhaus zum „Stubenvoll“ ihre Wohnung aufgeschlagen und nun im Kaffeehause von Schaffroth zu Hause ist) hatte den Plan gefaßt, eine allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung zu veranlassen für die Zeit der großen Industrie-Ausstellung in München und dabei die materiellen Interessen der Künstler, namentlich Anordnungen für den Ankauf von ausgestellten Werken in den Vorgrund gestellt. Gleichzeitig war von einem Mitglied der Gesellschaft, dem — vornehmlich durch seine Thätigkeit bei Künstlerfesten rühmlichst bekannten — Maler Teichlein, der Plan zu einer deutschen Gemälde-Ausstellung von Werken der letzten hundert Jahre, also mit vorwiegend ideellem, nämlich kunstgeschichtlichem Interesse für dieselbe Frist dem k. Staatsministerium eingereicht worden. Beide Pläne waren nach einander (der letzgenannte zuerst) auf dem Geschäftsweg an die k. Akademie zur Begutachtung, und sodann durch das Ministerium an den König gelangt, welcher nach dem Vortrag der kompetenten Behörden, beiden die Genehmigung ertheilte.

Inzwischen ergab sich sowohl durch die Verhandlungen in der Versammlung der Künstler, als bei den fortgesetzten Berathungen in der k. Akademie schon aus Raummangel die Unmöglichkeit beider Ausstellungen zu gleicher Zeit, und für die Ausführung des Planes von Teichlein eine so große Schwierigkeit, die zur Verwirklichung der Idee nothwendigen Werke zur Verfügung zu erhalten, daß die k. Akademie letztern fallen ließ und in einem zweiten Gutachten den Plan der Künstlergenossenschaft allerhöchsten Orts dringend befürwortete. Demzufolge ist nun den Künstlern das k. Kunstausstellungsgebäude zum Zweck einer allgemeinen deutschen Gemälde-Ausstellung, die während der Zollvereins-Industrie-Ausstellung, d. i. vom 15. Jul. bis 15 Oct., stattfinden soll überlassen. Ein Ausschuß von Künstlern ist zusammengetreten, die Geschäfte zu übernehmen und allgemeine und besondere Einladungen werden demnächst an die deutschen Künstler im In- und Auslande ergehen.

Vorläufig bemerke ich Ihnen, daß die Einladung den möglichst großen Kreis im Auge hat, daß aber die Aufnahme der Gemälde in die Ausstellung einem Jury-Urtheil unterworfen wird, und daß solche Juries an den Hauptorten künstlerischer Thätigkeit in Deutschland hervorgerufen werden sollen. Ferner besteht die Absicht, Loose während der Ausstellung zu verkaufen und von den dadurch gewonnenen Summen Gemälde anzukaufen und zu verloosen; endlich sollen die Eintrittsgelder und andre Einnahmen zur Deckung der Kosten der Ausstellung, der Rest aber auf irgend eine Weise zum Besten der Aussteller verwendet werden.

Da der Fremdenbesuch in München während der Industrie-Ausstellung voraussichtlich sehr groß sein wird, so unterliegt es keinem Zweifel, daß die Erträgnisse einer gleichzeitigen Gemälde-Ausstellung in München, vorausgesetzt, daß sie vom gegenwärtigen Stand der Kunst in Deutschland ein entsprechendes, rühmliches Zeugniß ablegt, sehr beträchtlich ausfallen müssen. Mögen deßhalb unsre Männer vom Fach sich doppelt aufgefordert fühlen, die Unternehmung mit ihrer Hände Werk zu unterstützen und ihre besten Kräfte dabei in Bewegung zu setzen, zu eignem Vortheil und zur Ehre vaterländischer Kunst!

Im Kunstverein war das Modell zur Ehrenstatue Wielands von Hans Gasser in Wien ausgestellt. Es ist, wie Sie wissen, bei den Dichterdenkmalen in Weimar die Aufgabe, getreue Bildnißstatuen zu liefern, mithin auch im Costüme keine Freiheit gestattet. In den Grenzen dieser Aufgabe hat sich Gasser mit großem Glück bewegt und eine ebenso lebendige als charakteristische Gestalt entworfen, dabei auch einen feinen Geschmack in der schwierigen Behandlung der ziemlich unplastischen Tracht bewiesen. Er nimmt den Dichter im Moment des Vortrags vor einer ausgewählten, hohen Gesellschaft, seiner Vorliebe für das Landleben gemäß im Freien. Etwas vielleicht zu Zierliches in der Bewegung wird durch die Natürlichkeit des Ganzen und den harmonischen Zusammenhang aller Glieder aufgewogen; besonders aber ansprechend ist die technische Behandlung, aus welcher ein ausgezeichnetes Formgefühl und große Meisterschaft spricht. Dennoch darf es nicht Wunder nehmen, daß sich unter den Künstlern und Kunstkennern verschiedene Urtheile über die Arbeit gebildet haben.

Sie werden davon gehört haben, daß hier eine Gesellschaft zusammengetreten ist, für den Zweck, August von Platen ein Denkmal in Ansbach zu errichten, sowie, daß König Ludwig das Erz für die Statue des Dichters dazu geschenkt.

Daß gleichzeitig bei Ihnen für ein Denkmal Ludwig Tiecks gewirkt und gesammelt wird (was auch bei uns nicht ohne Anklang geblieben), weckt einen Gedanken in mir wieder auf, der auch von andrer Seite schon in Anregung gebracht worden. Erscheint mir nämlich das griechische Costüm bei deutschnationalen Persönlichkeiten unangemessen, so glaube ich doch, daß der Beweggrund für die Wahl desselben, nämlich die Forderung der Idealität beim Denkmal richtig ist. Am stärksten tritt diese Forderung bei Persönlichkeiten uns entgegen, die der Plastik unbequem fallen, wie Platen und Tieck. Bei Letzterem könnte man zwar den Weg einschlagen, den die Schotten für Walter Scott gewählt und ihn

sitzend nehmen; allein dann müßte er auch eine architektonische Umgebung haben, wie der Gefeierte der Hochlande, so hoch und reicher als der höchste und schmuckvollste Thurm von Edinburg. Bei Ersterem bleibt fast gar nichts übrig, zumal wenn sich der Künstler, der ihn darstellt, von der verketzerten „Bemäntelung“ abschrecken läßt. Kann aber die Sculptur der Gegenwart nicht einen idealen Styl der Gegenwart erzeugen, so ist es gewiß richtiger, wenigstens ihrer eignen Entwickelung und Würde angemessener, wenn sie in Betreff des Gefeierten sich auf die Büste (Relief am Postament) beschränkt, dafür aber durch eine ideale, symbolische Gestalt auf dem Postament, seine allgemein menschliche oder geistige Bedeutung ausspricht. Jedenfalls würde mich die Muse Pindars, Polyhymnia, mehr an Platens herrliche Oden erinnern, als seine von Natur schwächliche und unter irrigen Vorstellungen und krankhaften Empfindungen verkümmerte Gestalt.

N. O. **Wien.** In allen Blättern cirkuliren Gerüchte, daß das Kaiserliche Lustschloß am Belvedere, in dem gegenwärtig die Gemälde-Galerie ausgestellt ist, seine gegenwärtige Bestimmung mit einer anderen vertauschen soll. Die Gemälde-Galerie soll in ein anderes Lokal untergebracht werden, und man bezeichnete als solches das Palais der ehemaligen Leibgarde. Sie können denken, daß dieses Gerücht in allen Kreisen das größte, eben nicht freudigste Erstaunen hervorgerufen hat. Nach genauen Erkundigungen, die ich über diesen Punkt eingezogen habe, kann ich Ihnen aber mittheilen, daß dieses Gerücht gar keine Begründung hat, und in diesem Momente an die Dislocirung der Galerie in ein Gebäude, das überdies noch nicht groß genug wäre, um dieselbe entsprechend unterzubringen, gar nicht gedacht wird. Wohl ist es wahr, daß schon vor mehreren Jahren der Plan zu einem großen Museum entworfen worden ist, das die verschiedenen zerstreuten Kunstsammlungen Wiens beherbergen sollte. Wenn ich nicht irre, hat der verstorbene Secretair der Akademie von Remi, der sich auch einbildete, Architekt zu sein, ein großes, förmlich ausgearbeitetes Projekt vorgelegt. Sollte nun an eine Umräumung der Galerie gedacht werden, so wird man sicher so viel Achtung vor der Kunst und den Kunstdenkmalen zeigen, daß man vorher ein würdiges Gebäude herstellen wird, um jenen Bilderschätzen Raum zu geben, die ein kunstsinniger österreichischer Prinz, Leopold Wilhelm, in Brüssel gesammelt hat, und denen ein David Teniers als erster Kustos gewissermaßen vorgestanden ist. Auffallend bleibt es jedenfalls, daß dem Gerüchte von einer Dislocirung der Galerie offiziell nicht widersprochen wird. Es fand sich zuerst in der Brünner Zeitung und ging von da in die hiesigen Blätter über. Das Publikum fand sich durch diese Nachricht sehr unangenehm berührt, und in noch höherem Grade die Kunstwelt.

Sie gedachten in Ihren Blättern vor wenigen Wochen der Cartons von J. Cornelisz Vermeyen, die im hiesigen Belvedere aufgestellt sind. Ich erwähne zur Ergänzung des damaligen Berichtes, daß diese Kartons von Primisser im Jahre 1821 des Hormeyer'schen Archives ausführlich beschrieben wurden, und sich gegenwärtig in sehr gutem Zustande befinden. Sie wurden im Auftrage des Oberstkämmerers Grafen Lanscoronski, dem die Galerie untersteht, aufgerollt; bei diesem Anlasse hatte ich Gelegenheit, sie zu sehen, und die große Fertigkeit in der Zeichnung, die Bravour in der Technik (sie sind in Wasserfarben gemalt) und die Charakteristik der Figuren zu bewundern. Was war das für eine Zeit, wo ein großer, von den gewaltigsten Plänen bewegter Geist, wie es Carl der Vte gewesen ist, Muße fand, sich mit Kunst zu beschäftigen und dafür zu sorgen, daß seine Thaten würdig der Nachwelt überliefert würden! — In diesem Augenblicke sind sie aufgerollt, der Gegenwart vollständig entzogen, die weder Geld noch Interesse zu haben scheint, sie einigermaßen entsprechend aufzustellen. Auch in dieser Angelegenheit vertröstet man sich auf den großen Museumbau.

Das von mir jüngst erwähnte Gemälde des hiesigen Landschafters Hansch wurde vom Kaiser für die Galerie am Belvedere um den Preis von 1000 Fl. C. M. angekauft. So erfreulich es ist, daß endlich einmal ein Gemälde eines österr. Künstlers angekauft wurde, so gehört doch unseres Bedünkens ein solches Gemälde mehr in die Privat-Apartements des Hofes als in eine Galerie. Für Letztere sollte das System von Bestellungen adoptirt werden und zwar bei den besten Künstlern des Inlandes und des Auslandes; man sollte nicht erst abwarten, bis ein Künstler ein Gemälde ausstellt, man sollte die Kunst aufsuchen, und sich nicht von der Kunst aufsuchen lassen. Es wäre höchste Zeit, daß man in dem Ankaufe und den Bestellungen von Gemälden und Kunstwerken von anderen Prinzipien ausginge, als es jetzt der Fall ist. Eine Veränderung des Systemes würde sicher mit Freuden aufgenommen werden. Wir werden auf dieses Thema demnächst ausführlicher zurückkommen.

Unter den Medaillen, welche in der letzten Zeit hier gearbeitet wurden, verdient die bei Gelegenheit der Jahresfeier der hiesigen orientalischen Akademie vom Medailleur W. Seidan angefertigte Medaille erwähnt zu werden. Der Avers stellt das Portrait des Kaisers Franz Joseph und der Kaiserin Maria Theresia, der Stifterin der Akademie, vor, der Revers eine Minerva mit allegorischen Emblemen in einer wenig geschmackvollen und veralteten Auffassung. Die Medaille ist mit vielem Fleiße ausgeführt, und dieser daran vielmehr zu loben, als die Komposition. Letztere ist überhaupt bei den hiesigen Medaillen die schwächere Seite; die Technik hingegen ist in der Regel tüchtig und oft mit vielem Geiste gehandhabt.

Ich bin in der Lage, meinen vorletzten Bericht in Einem Punkte zu ergänzen. Ich sprach von der erfreulichen Thätigkeit, welche in der Werkstatt des Direktor Ruben herrscht. Vor allem ist dort der Karton eines jüngeren Künstler, Lausberger, der durch seine treffliche Anordnung und mit großer Sorgfalt und Liebe gemachten Ausführung im hohen Grade anspricht. Er stellt die Scene der Uebergabe von Calais im Jahre 1347 vor, eine Scene, welche dem Künstler Veranlassung zu einer reichen Entfaltung der verschiedenartigsten Scenen giebt. Noch ist der Karton nicht vollendet; ich begnüge mich daher diesmal mit einer kurzen Andeutung und behalte mir einen ausführlicheren Bericht vor. So viel aber ist gewiß, daß seit Jahren auf der Akademie, wenigstens von einem jüngeren Künstler, kein Karton mit solchem Studium ausgeführt wurde. In demselben Atelier ein vortreffliches kleineres Bildchen von Rieser „Maria und Joseph finden Christum im Tempel unter den Schriftgelehrten“, zwei größere, erst in den ersten Anfängen begriffene Kartons von Swoboda und Trenkwald, von denen einer Stahrenberg und Kolowicz am Stephansthurme während der Belagerung Wiens durch die Türken, und der Trenkwald's Kaiser Karl IV. in Pisa darstellt. Demnächst mehr hierüber!

† **Rom.** Prof. Piper, der auf seiner italienischen Reise für das christliche Museum der Berliner Universität schon in Mailand die Abgüsse von zwei wichtigen altchristlichen Sarkophagen und von einigen Theilen eines dritten erwarb, hat nun auch die Erlaubniß erreicht, einige Sarkophage aus dem in der Errichtung begriffenen christlichen Museum des Lateran abformen zu lassen. Ferner sind in Bezug auf den berühmten Sarkophag des Junius Bassus vom J. 359 nach Chr. in den vatikanischen Grotten günstige Aussichten für die Gewähr der Abformung desselben vorhanden. Es ist dieser Sarkophag das wichtigste Denkmal aus dem ganzen christlichen Alterthum (vgl. Kugler's Kunstgeschichte II. Aufl. S. 385) und die Erwerbung eines Abgusses (der erste, der je davon gemacht wird) ist also für das Berliner Museum von größtem Werthe.

Kunstvereine.

Geschichte des Albrecht-Dürer-Vereins zu Nürnberg.

(Fortsetzung.)

Der Verein von Künstlern und Kunstfreunden scheint sein Hauptaugenmerk nur auf die neuere, ihn unmittelbar umgebende Kunst gerichtet zu haben. Wenigstens finden sich in den Akten kaum Andeutungen, daß er seine Aufmerksamkeit auch auf die Kunst der vergangenen Jahrhunderte gewandt hätte. Während seines Bestehens war aber das Interesse für dieselbe erwachsen, und daß auch in Nürnberg das Andenken an seine vergangene Kunstherrlichkeit wieder lebendig wurde, mag es vorzüglich den Anregungen verdanken, die von dem Vereine ausgingen. In dem oben erwähnten Jahre 1817 wurde ein anderer Verein unter dem Namen Albrecht Dürer's gestiftet, der, wie aus der Benennung hervorgeht, vorzugsweise der historischen Betrachtung der Kunst sich zugewandt zu haben scheint. Die Nachrichten über diesen Verein sind spärlich aufbewahrt und wir erfahren kaum mehr, als daß er auch artistische Zwecke verfolgt habe. Das wichtigste Ereigniß, welches denselben zunächst betraf, war die Erwerbung des Hauses, worin Albrecht Dürer gelebt und gewirkt hatte, und von welchem der Verein am 30. November 1826 unter feierlichem Einzuge Besitz nahm. Er beging auch alljährlich den Todestag Albrecht Dürer's feierlich.

Bis zum Jahre 1830 bestand er neben dem alten Vereine, ohne daß wir genau erfahren, in welchen Beziehungen beide zu einander standen. In diesem Jahre aber, am 18. April, als dem Todestage des gefeierten Künstlers, vereinigten sich beide zu einem gemeinsamen Vereine auf Grund folgender Urkunde:

„Nachdem die beiden bisherigen Künstlergesellschaften Nürnbergs, der im Jahre 1792 gestiftete Verein von Künstlern und Kunstfreunden und der im Jahre 1817 gestiftete Albrecht-Dürer-Verein den Entschluß gefaßt hatten, sich zu einem Gesammtverein zu verbinden, und hinfort in brüderlicher Eintracht ge-

meinschaftlich nach dem vorgesetzten Ziele zu streben, so geschah die feierliche Vereinigung an dem heutigen, als dem Todestage Albrecht Dürers, nach dem neuen Style berechnet.

Der Gesammtverein führt den Namen „Nürnbergischer Verein von Künstlern und Kunstfreunden", dagegen bewahrt er den Namen „Albrecht-Dürer-Verein" als ein Eigenthumsrecht, das an keinen Dritten übergehen darf, und trägt Sorge, daß keine neue Gesellschaft mehr unter diesem Namen sich hier bilde u. s. w.

Das Vermögen beider Gesellschaften verschmilzt in eines und bleibt fortan ungetrennt u. s. w.

Die Gesetze des älteren Vereins sind vor der Hand beibehalten, bis der Gesammtverein später Abänderungen für gut findet u. s. w.

Beibehalten werden:

das große Siegel des älteren Vereins,
das Correspondenz-Siegel desselben,
das Siegel des Albrecht-Dürer-Vereins,
das Diplom des älteren Vereins u. s. w.

Wo es nöthig ist, werden die Um- oder Inschriften geändert, und Dürers Monogram da, wo es angeht und nicht schon vorhanden ist, angebracht.

Zu den Versammlungen wird das Lokal im Museum gebraucht, außerdem aber bewahrt sich der Gesammtverein auch den Besitz des oberen Saales in Albrecht Dürer's Hause.

Der Todestag Albrecht Dürers wird jährlich sowohl zu Ehren des großen Meisters, als auch um das Gedächtniß der geschehenen Vereinigung zu erhalten, mit einer angemessenen Feier begangen.

Dies sind die Haupt-Bedingnisse, unter welchen die Vereinigung stattgefunden hat; zum treuen Halten derselben verpflichten sich die Mitglieder beider Vereine gegenseitig und geloben, mit derselben Herzlichkeit und Liebe, mit welcher sie das heutige Fest begehen, hinfort gemeinschaftlich alles das zu erfüllen, was zum Frommen der Kunst, zur Blüthe des neuen Vereins und zur immer engeren Verbrüderung sämmtlicher Mitglieder beitragen kann."

Unterdeß hatten sich aber auch an anderen Orten Deutschlands Kunstvereine gebildet, und der Begriff sowie Zweck und Absicht derselben wesentliche Umstaltungen erfahren. Man verstand nunmehr unter einem Kunstvereine nicht sowohl eine begränzte Gesellschaft mehr oder minder eng verbundener Künstler oder Kunstfreunde, die die Interessen der Kunst durch Besprechung oder sonst eine Art gemeinsamer Thätigkeit zu befördern suchten, als vielmehr die Verbindung einer möglichst großen Zahl Theilnehmer, welche für eine bestimmte Summe die Aussicht auf den Gewinn eines werthvollen Gemäldes oder sonstigen Kunstgegenstandes erwerben, und mittelbar durch diese Geldbeiträge, als Mittel zu bedeutenden Einkäufen, die Kunst fördern, indem sie dem Künstler Gelegenheit geben, seine Werke verbreitet, beurtheilt und wo möglich gerühmt und gekauft zu sehen. Wollte der Nürnberger Kunstverein nicht hinter der Zeit und den übrigen Vereinen zurückbleiben, so mußte er seinen Einrichtungen ebenfalls dieses Gepräge geben. So wurde denn, wie es anderwärts der Fall war, auch hier eine permanente Ausstellung von Werken heimischer und fremder Künstler angeordnet, aus der jedes Jahr auf Mondeslänge eine große umfassendere Kunst-Ausstellung sich hervor hob. Der Ankauf von Kunsterzeugnissen aus erster Hand und deren unentgeldliche Verloosung unter den Vereins-Mitgliedern, so wie die jährliche Vertheilung eines eigens herauszugebenden Gedächtnißblattes wurden eingeführt. Wie man früher durch die Herausgabe eines artistischen Zeitblattes nach außen hin zu wirken und das Interesse für die Kunst zu vermehren und aufzuklären versucht hatte, so suchte man jetzt, indem man die besten Zeitschriften dieser Art unter den Mitgliedern in regelmäßigen Umlauf brachte, die Erfolge des aller Orten lebendig gewordenen Kunst-Interesses von außen her für sich einzuernten. Nichts desto weniger betrieb man endlich selbst wiederum die Herausgabe eines besonderen Vereins-Organes oder „Nürnberger Kunstblattes."

Die Verbindungen, welche man schon früher mit anderen vaterländischen Vereinen eingegangen war, nahmen allmälig bestimmtere Formen an und gewannen sichtbareren Erfolg.

Die Zahl der Vereins-Mitglieder, welche bis dahin selten 40 überstiegen hatte, wuchs nunmehr zu vierthalbhundert an und gefeierte Namen begannen mehr und mehr in ihrer Mitte zu leuchten.

Indem aber so der Verein in ganz veränderter äußerer Erscheinung auftrat, blieb er doch im Innern wesentlich der alte. In größerem Vereine bestand noch immer als Kern und Hauptstützpunkt die erste Societät von Künstlern und Kunstfreunden, welche mit den alten, nur zeitgemäß umgestalteten Mitteln noch die zuerst aufgestellten Zwecke zu erreichen suchten. Noch wurde jeden Sonnabend sowohl zu ernster Betrachtung wie zu traulichem Gelage die anfänglich angeordnete Versammlung gehalten, und zwar jetzt in den Räumen, in welchen einst der große Meister den Stoff zu der inhaltreichen Unterhaltung und dem belehrendsten Studium geschaffen hatte. Der Eintritt in diesen Freundes-Kreis beruhte noch nach wie vor, ohne Rücksicht auf Rang und Stand, auf unbescholtenem Rufe, Anmeldung und Freiwahl. Ja, das Band inniger Vereinigung, welches der Geist der ersten Stifter für so lange Zeit dauernd zu knüpfen gewußt hatte, wurde noch mehr befestiget, seitdem dieser engere Verein für seine dahingeschiedenen Mitglieder, dicht an der Grabesstätte Albrecht Dürers, eine gemeinsame Gruft erworben hatte. Hierhin giebt der Verein seinen Todten das Ehrengeleite und erneuert alljährlich die Beweise seines achtenden und liebenden Angedenkens. Denn die Feier des Todestages Albrecht Dürers bildete sich mehr und mehr zu einer unausgesetzten Pflichtübung aus und zugleich mit dem Grabe des Meisters wird alsdann die von demselben Laubdache beschattete Grabesstätte seiner spät nachgeborenen Jünger bekränzt. — Mit der Zeit waren die Geldmittel des Vereins so angewachsen, daß man unbeschadet der andern Zwecke des Vereins, auch eine Unterstützungskasse für „brave, ohne Schuld verarmte Künstler, sowie für deren hinterlassenen Wittwen und Waisen" einrichten konnte. Zwar dachte man eine Zeit lang daran, diese Vereinsmittel auch dem anderseitigen Zwecke zuzuwenden und durch größere Einkäufe und glänzendere Verloosungen den anderen größeren Vereinen an die Seite zu treten. Glücklicher Weise kam man zur Besinnung und den damaligen Leitern des Vereins, wie ein Program aus jener Zeit sagt, drängte sich die Betrachtung auf, daß ein Dutzend verkaufter oder verlooster Bilder mehr für alte werthgewordene Erinnerungen und Bande keinen Ersatz gewähre. — Der Verein löste sich nicht von den Grundfesten, auf denen er erwachsen, sah diese vielmehr hinfort als den gedeihlichsten Boden an, worauf er zu jeder weiteren Entwicklung Raum gewinne. Doch wesentlichen Veränderungen ist er seit jener Zeit nicht mehr unterworfen gewesen. — Um das Innere in demselben sich bethätigende Leben zu charakterisiren, heben wir für nähere Angaben einzelne Jahre heraus.

(Schluß folgt.)

Warnung.

Als Besitzer der von Fr. Müller nach Dominichino gestochenen Originalplatte des S. Johannes mit der Unterschrift:

„Da gerieth ich am Tage des Herrn in eine Entzückung, und hörte hinter mir eine Stimme gleich dem Posaunen Schalle.
(Apocal. I. 10.)"

glauben wir sämmtliche Herren Kollegen, so wie das kunstliebende Publikum vor einem kürzlich erschienenen Nachstiche dieser Platte warnen zu müssen. Er trägt dieselbe Unterschrift wie die Originalplatte und die Jahreszahl 1808, ist aber in künstlerischer Hinsicht so schwach, daß ein geübtes Auge nicht zu täuschen ist, besonders, wenn man Gelegenheit hat, einen ächten 1808er Druck der Müllerschen Platte damit zu vergleichen. Da diese Gelegenheit sich jedoch nicht überall findet, machen wir auf folgende Merkmale in der Schrift aufmerksam:

1) Bei der Originalplatte ist in den 1808er Drucken der Maler: Dominichino, bei dem Nachstiche: Domenichino genannt.
2) Statt: „gewidmet von seinem Sohne", steht auf dem Nachstiche: „gewidmet von dem Verfasser."
3) Ober dieser Widmung steht auf den ächten 1808er Drucken: „Imprimé à Paris par Ramboz", welche Zeile bei dem Nachstiche fehlt.

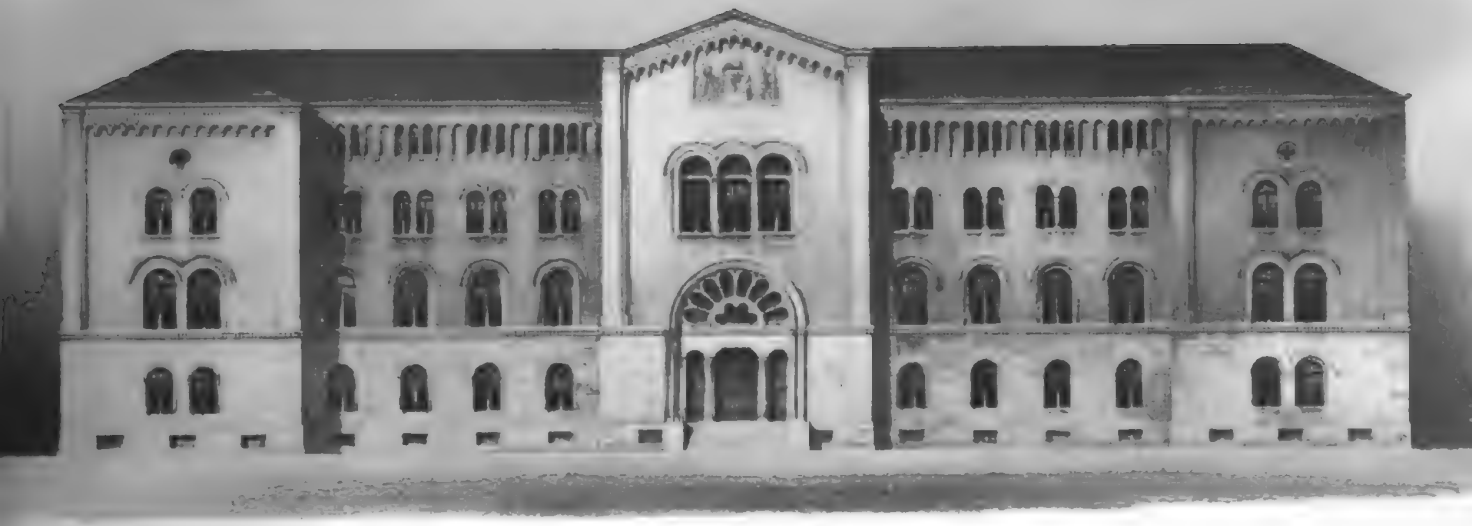
Da diese Abweichungen auf den 1812er Drucken der Original Müller'schen Platte sich befinden, so ist zu vermuthen, daß der Nachstecher einen solchen als Muster hatte. Dagegen hat er die Schriftstelle: „Da gerieth ich — (Apocal. I. 10)" ausgefüllt, wie dies auf dem ächten 1808er sich befindet, während diese Schriftstelle in den 1812er Drucken unausgefüllt ist.

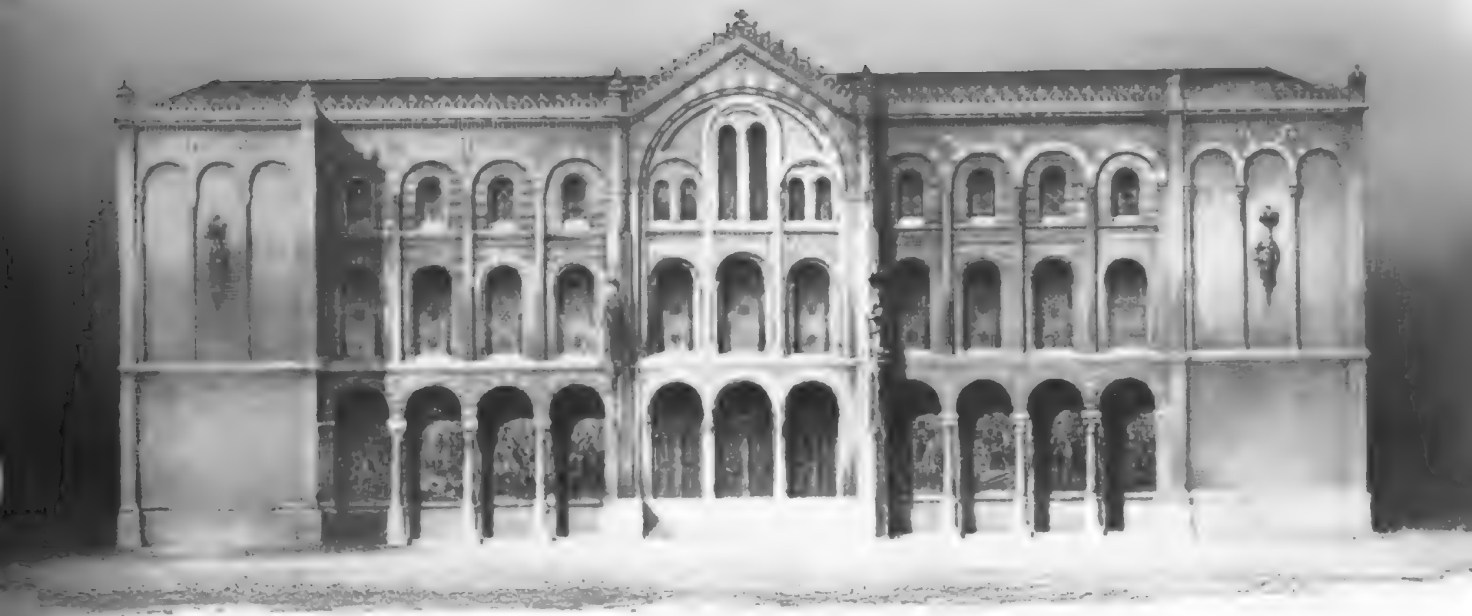
Möglich ist es, daß diese Bemerkungen den uns unbekannten Verfertiger oder Verleger des Nachstiches veranlassen, die oben angedeuteten Veränderungen auf der Platte vornehmen zu lassen; denn wer das eine thun kann, entblödet sich auch des anderen nicht. Geschieht dies aber, so steht zu hoffen, daß irgend ein getäuschter Käufer den Rechtsweg betreten und so den Nachstecher entlarven werde. Mannheim, Januar 1851.

Artaria & Fontaine.

Von den im R. und T. O. Weigel'schen Verlage in Leipzig erschienenen Jahrgängen des Deutschen Kunstblattes (1850—53) sind noch eine Anzahl completer Exemplare mit Titel und Register vorräthig und von mir durch jede Buch- oder Kunsthandlung für den Abonnementspreis zu beziehen.

Heinrich Schindler.





Digitized by Google

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 8. Donnerstag, den 23. Februar. 1854.

Inhalt: Bemerkungen über eine Anzahl von Gemälden ꝛc. G. F. Waagen. (Fortsetzung.) — Der Festzug beim Nürnberger Volksfeste im Sommer 1853. Aquarelle von J. Maar. — Kunstliteratur. Geschichte der griechischen Künstler. Von Dr. Heinrich Brunn. H. A. Müller. (Schluß.) — Zeitung. Wien. Bremen. Rom. — Kunstvereine. Geschichte des Albrecht-Dürer-Vereins zu Nürnberg. (Schluß.) — Briefwechsel.

Bemerkungen über eine Anzahl von Gemälden,

welche seit den letzten acht Jahren für die Bildersammlung des Königlichen Museums zu Berlin erworben worden sind.

Von G. F. Waagen.

(Fortsetzung.)

Peter Christophsen (Nr. 529. A.) a. „Die Verkündigung Mariä.“ Die vor ihrem Betschemel knieende Jungfrau wendet sich zu dem Engel um, welcher, ebenfalls knieend, in der Linken ein krystallenes Scepter, mit der Rechten auf sie deutend, ihr die himmlische Botschaft bringt. Am Boden ein Gefäß mit Lilien. Im Hintergrunde des Zimmers ein grünes Himmelbett. Durch die Fenster und die geöffnete Thür Aussicht auf eine hüglichte Landschaft mit einem Flusse und sonnigem Himmel. b. Maria, Joseph, die Jüdin, welche, zufolge des Evangeliums der seligen Jungfrau Maria, der Maria bei der Geburt Hülfe geleistet, und drei Engel verehren knieend das am Boden liegende Christuskind. In der Strohhütte daneben Ochs und Esel. In der hüglichten Morgenlandschaft, mit der Stadt Bethlehem, welche mit einem Wasser und fernen Bergen abschließt, die Verkündigung der Hirten. Bezeichnet: Petrus Xpi (Abkürzung für Christophori) me fecit. Auf Holz 4 F. 7 Z. h., 1 F. 9½ Z. br. Das jüngste Gericht. (Nr. 529. B.) Ganz oben der zwischen der Marterſäule und dem Kreuze thronende Christus als Weltrichter im Purpurmantel, welcher, die beiden Hände erhoben, die Wundenmaale zeigt, als Symbol seines Opfertodes und der dadurch bewirkten Erlösung. Als der Schemel seiner Füße eine krystallene Weltkugel. Zu jeder Seite zwei posaunende Engel in langen fliegenden Gewändern. Unter dem Christus, in der Mitte Maria, im Gebet. Ihr zur Rechten Maria Magdalena, Catharina von Alexandrien und andere weibliche Heilige, zur Linken Georg, Johannes der Täufer und andere männliche Heilige, wie die Maria, sämmtlich knieend. Mehr abwärts zu beiden Seiten die zwölf Apostel, je sechs auf einem in das Bild hinein verkürzten, mit Perlen und Edelsteinen besetzten Chorgestühl. Hinter denen zur Rechten der geistliche Stand. An der Spitze der Papst im vollen Ornat, neben ihm ein Cardinal und ein Bischof, hinter ihnen Bischöfe, Aebte und Ordensgeistliche. Hinter den Aposteln zur Linken der weltliche Stand. An der Spitze der Kaiser Karl der Große mit dem Purpurmantel über dem goldnen Harnisch, Schwert und Reichsapfel in den Händen, zunächst zwei Könige. Hinter ihnen andere fürstliche Herren. In der unteren Hälfte des Bildes, im Hintergrunde in einer hüglichten Landschaft mit einem großen Wasser und entfernten Bergen, einzelne, aus den Gräbern Erstehende, von denen zwei von einem Teufel fortgeschleppt werden. In der Mitte des Vorgrundes der sehr große Erzengel Michael, im goldnen Harnisch, welcher mit der Linken, die zugleich ein kleines Schild hält, den noch von zwei anderen begleiteten Teufel mit der Lanze durchbohrt, während er mit der Rechten das Schwert gegen ihn schwingt, und mit dem rechten Fuße den Tod in den Abgrund stürzt. Dieser, ein riesenhaftes, stark in das Bild hinein verkürztes Gerippe, breitet seine knöchernen Arme über die ganze Hölle unter ihm aus. In dem furchtbaren, feuersprühenden Höllenrachen einzelne Verdammte. Andere werden von größeren und kleineren Teufeln in dem übrigen flammenden Raum der Hölle auf verschiedene Weise gequält. Bezeichnet: anno domini MCCCCLII. Auf Holz 4 F. 7 Z. h., 1 F. 9½ Z. br. Von diesem Schüler des Hubert van Eyck, dessen Bilder äußerst selten, sind dieses die im Umfang bedeutendsten, so wie nach dem darauf befindlichem Datum die spätesten Arbeiten. Sie haben früher die Flügel eines Altars in einer Kirche zu Burgos gebildet und sind vor mehreren Jahren aus einem Frauenkloster zu Segovia von Hrn. Frasinelli aus Stuttgart dort käuflich erworben und nach Deutschland gebracht worden. Wo die Außenseiten hingekommen, welche, grau in Grau ausgeführt, Petrus und Paulus darstellen, aber nach Passavants Bericht die schwache Arbeit eines Schülers sind, weiß ich nicht anzugeben. Allerdings muß dieser Meister nach den von ihm bekannten Bildern in Bedeutung der Köpfe, im Schönheitsgefühl, in der Zeichnung, welche in den Verhältnissen etwas kurz, und besonders in den Füßen, schwach ist, endlich auch in Weichheit und Breite des Vortrags anderen Schülern der van Eyck, einem Justus von Gent, einem Rogier van der Wey-

den dem älteren, um Vieles nachstehen. Desungeachtet bleibt aber sein künstlerisches Verdienst noch immer sehr namhaft. So erscheint er in diesem jüngsten Gericht, als der einzigen umfangreicheren Composition, welche von ihm bekannt ist, als sehr eigenthümlich. Die großen, für das Mittelalter so charakteristischen Gegensätze der geistlichen und weltlichen Macht, sind darin entschiedener festgehalten, als in irgend einer mir bekannten Vorstellung dieses Gegenstandes, und auch die bedeutende Rolle, welche der, ebenso wie der Teufel durch Christus überwundene, Tod hier spielt, indem er, wie jener durch den Engel Michael in den Abgrund gestürzt wird, ist nur diesem Bilde eigen und ganz im mittelalterlichen Geiste gedacht. Dabei sind seine Farben, mit Ausnahme des etwas fahlen Lokaltons im Fleisch, so kräftig und leuchtend, daß er darin keinem Künstler der Schule nachzustehen braucht. Endlich hat seine Technik die ganze Gediegenheit der Schule, und ist seine Ausführung so sehr in das Einzelne gehend, wie nur bei irgend einem anderen seiner Mitschüler. Ich mache hier in dieser Beziehung nur auf das Haar des Engels Michael aufmerksam. In diesem, wie auch sonst, ist dagegen sein Vortrag etwas trocken und mager, jedoch mit Ausnahme der landschaftlichen Theile, worin er sich von seinem Meister Hubert eine Breite und Weiche bewahrt hat, gegen welche ähnliche Theile selbst bei Rogier van der Weyden dem älteren als steif und trocken erscheinen. Ich führe hierfür besonders den landschaftlichen Hintergrund auf der Verkündigung an.

Schule Rogiers van der Weyden des älteren (Nr. 543a.) „Das Bildniß Philipp des Guten, Herzogs von Burgund." Obgleich die Galerie des Museums schon ein Bildniß besaß, welches diesen Fürsten im jüngeren Alter vorstellt, so wurde doch gern die Gelegenheit benutzt, dieses sehr lebendig aufgefaßte und sehr warm colorirte Bildniß aus seinem vorgerückten Alter zu erwerben, da unter seiner segensreichen Regierung die Brüder van Eyck und ihre Schüler jene herrliche Blüthe der niederländischen Kunst entfalteten. Er ist mit einem schwarzen Pelz bekleidet und mit dem Orden des goldenen Vließes geschmückt. Auf Holz 11 Z. h., 8 Z. br.

Altniederländische Schule. (Nr. 551.A.) „Christus am Oelberge". Die Auffassung dieses Gegenstandes ist hier sehr eigenthümlich. In einer vom Monde erhellten Landschaft, dessen Sichel der Maler angegeben, kniet im Mittelgrunde der im Gebet ringende Erlöser. Hoch in der Luft erscheint ihm ein in kleinem Maßstabe genommener Engel im langen, fliegendem Gewande, welcher den Kelch hält. Im Vorgrunde die drei schlafenden Jünger. Zur Linken in der Entfernung in tiefem Schatten Judas mit seiner Rotte und die Stadt Jerusalem. Auf Holz 2 F. 8½ Z. h., 2 F. br. Da dieses Bild nach der ganzen Kunstform sicher nicht lange nach dem Anfang des 16. Jahrhunderts ausgeführt worden, so ist es das älteste, mir bekannte Beispiel des bewußten und wohl gelungenen Bestrebens die eigenthümliche Wirkung des Mondlichts in der Art wiederzugeben, wie wir dieses um so viel später in den Landschaften des Artus van der Neer finden. Mit ungemeinem Erfolg hat der Künstler dieselbe hier benutzt, um das Gefühl des Nächtlichen, Geheimnißvollen in einer poetischen Art auszudrücken. In dieser Art wirkt besonders die Weise, wie der hinter dem Engel stehende Mond ihn nur an den Rändern beleuchtet, während die vordere Seite im Schatten liegt. Die Charactere der Figuren sind entschieden realistisch, die Gewänder, namentlich das Zinoberrothe des Johannes von größter Kraft und Klarheit, die Falten von scharfen Brüchen, die sehr ins Einzelne gehende Ausführung von großer Gediegenheit.

Joan Mabuse. (Nr. 656A.) „Die Goldwägerin". Ein zierlich gekleidetes Mädchen hält, indem sie den Beschauer anblickt, in der Linken eine mit einem Goldstück beschwerte Waage, während sie mit der Rechten ein Gewicht aus einem Kästchen nimmt. Vor ihr ein goldenes Gefäß, den Hintergrund bildet ein Zimmer. Auf Holz 1 F. 5 Z. h., 1 F. ¼ Z. br. Dieses Bild, welches allem Ansehen noch kurz vor seiner für ihn als Künstler so verderblichen Reise nach Italien gemalt sein möchte, ist einmal als ein sehr frühes Beispiel der Darstellung solcher Gegenstände, zunächst auch im Verhältniß zur Behandlung ähnlicher Vorwürfe seines Zeitgenossen, Quintyn Messys, sehr beachtenswerth. Die Auffassung ist ungemein lebendig, die Färbung des Fleisches sehr hell. In den Fingern finden sich dieselben, etwas geschwollenen Gelenke, wie auf dem bekannten Bilde, die Kinder Heinrich VII. in Hamptoncourt. Die sehr fleißige Ausführung erstreckt sich gleichmäßig auch auf alle Nebensachen.

Es ist hier die geeignetste Stelle, von den Bildern aus der altdeutschen Schule, welche erworben worden sind, zu sprechen. Bei der Mehrzahl derselben, welche aus der Sammlung des Domherrn von Hirscher stammt, kann ich mich kürzer fassen, indem ich über dieselben schon im Kunstblatt vom Jahre 1848 gehandelt habe. Ich werde dieselben mit v. H. bezeichnen.

Bilder der schwäbischen Schule.

B. Zeitbloom. (Nr. 606 A.) „Das Schweißtuch mit dem Antlitz Christi", überlebensgroß, wird von zwei Engeln, deren Flügel röthlich, deren Gewänder weißbläulich, gehalten. Der Grund ist grün. Auf Holz 2 F. 1¾ Z. h., 5 F. 9¼ Z. br. Dieses Bild, welches die Staffel der Rückseite eines im Jahr 1496*) für die Kirche Eschach bei Gemünd in der Grafschaft Limpurg ausgeführten Altars bildete, dessen übrige Theile sich in der Sammlung des Hrn. Ober-Staatsprokurator Abel in Stuttgardt befinden, gehört in jedem Betracht zu dem Schönsten, was wir von Zeitbloom besitzen, und ist eine der würdigsten und großartigsten Auffassungen dieses Gegenstandes überhaupt. v. H.

Derselbe. (Nr. 561 A.) „Der heilige Petrus." Ganze stehende Figur, in der Rechten den Schlüssel. Der Grund blau. Auf Holz 1 F. 8½ Z. h., 9¾ Z. br. Ernst und streng im Charakter, großartig im Wurf des Gewandes, glühend in der Färbung. v. H.

Derselbe. (Nr. 561 B.) „Die heilige Anna", mit niedergeschlagenen Augen, um Kopf und Wangen Tücher, ist von einer Schönheit der Formen, einer Feinheit des Gefühls, einer Zartheit der Vollendung, einer Klarheit und Wärme der Färbung, wie sie Zeitbloom nur selten erreicht hat. Die stark beschnittenen Köpfe von Maria und dem Christuskinde neben ihr beweisen, daß es leider nur ein Fragment ist. Auf Holz 10¾ Z. h., 7¼ Z. br. v. H.

Schwäbische Schule gegen Ende des 15ten Jahrhunderts. (Nr. 606 B und C.) So sind meines Erachtens vier Flügel eines Altars zu bezeichnen, welche Vorgänge aus dem Leben der Maria, nämlich ihre Geburt, ihre Darstellung im Tempel, ihre Heimsuchung und ihren Tod darstellen, und in jenem Aufsatz von mir für frühere Arbeiten Hans Holbeins des jüngeren gehalten worden sind. In dem ganzen Realismus, der Wahrheit und Mannigfaltigkeit der Köpfe, der Naivetät der Motive, dem reineren Geschmack in den Gewändern, endlich der, den Bildern der van Eyckschen Schule nahekommenden Kraft, Wärme und Klarheit der Farbe, nehmen sie unter den Bildern der schwäbischen Schule dieser Zeit eine sehr ausgezeichnete Stelle ein. Sie befanden sich vormals in der Reichsabtey Schußenried bei Ravensburg. Auf Holz, jeder Flügel 3 F. 11½ Z. h., 1 F. ¼ Z. br. v. H.

Hans Holbein der jüngere. (Nr. 563 A. B. C. D.) Acht Heilige auf vier Bildern, welche vordem die Flügel eines Altars in

*) Hiemach ist die irrige Jahreszahl 1472 in jenem Aufsatz im Kunstblatte zu berichtigen.

einer Kirche zu Ravensburg gebildet haben, nämlich Johannes der Täufer, Magdalena, Laurentius, Catharina, Vitus, Margaretha, Elisabeth von Thüringen und Kaiser Heinrich II. Der Grund golden. Auf Holz. Jedes Bild 2 F. 9 Z. h., 2 F. 3½ Z. br. In den Charakteren, der Zeichnung, wie der Färbung stimmen diese Bilder so auffallend mit den früheren Werken dieses Meisters überein, daß ich keinen anderen Maler weiß, welchem sie mit so großer Wahrscheinlichkeit beizumessen wären. v. H.

Derselbe. „Der heilige Norbert empfiehlt den knieenden Norbertinus der heiligen Agnes." Auf Holz. 11¼ Z. h., 9¼ Z. br. In diesem Bildchen ist die Eigenthümlichkeit des Meisters mehr entwickelt. Die Köpfe der männlichen Heiligen sind sehr lebendig und individuell, die Malerei sehr weich und gediegen, der landschaftliche Hintergrund mit vieler Sorgfalt durchgeführt. v. H.

Martin Schaffner. (Nr. 234 A.) Die Heiligen Barbara, Margaretha, Agatha, Apollonia, Scholastica und Nothburga, welche auf einer Wiese neben einander sitzen, verrathen in den Köpfen, zumal der Agatha und Margaretha, das diesem Meister eigenthümliche Schönheitsgefühl, und sind in der Färbung von besonderer Wärme und Klarheit. Auf Holz. 3 F. 3¾ Z. h., 4 F. 11 Z. breit. v. H.

Bilder aus der fränkischen Schule.

Michael Wohlgemuth. (Nr. 1224 A.) „Die Kreuzigung Christi", eine reiche Composition. Rechts die beim Anblick ihres sterbenden Sohnes ohnmächtige Maria von Johannes und eine der Marien unterstützt, noch eine der Frauen und der gläubige Hauptmann. Links ein Kriegsoberster, Pharisäer und ein Kriegsknecht, welche den Heiland verspotten. Auf Holz. 1 F. 10 Z. h., 1 F. 3¾ Z. br. In den Motiven sehr lebendig und ergreifend, in den Farben von ungemeiner Kraft. Die Magerkeit in dem Christus, der Goldgrund sprechen für die frühere Zeit des Meisters. v. H.

Barthel Behaim. (Nr. 619 A und B.) „Die Heilige Catharina, der Apostel Paulus, Agnes, Crispin und Crispinian." Fünf Tafeln, deren jede 1 F. 11 Z. h., 7¾ Z. br. ist. Vordem als Theile eines Altars in der Grafschaft Zimmern, und wahrscheinlich für diese Familie gemalt, indem der Künstler mit einem Mitglied derselben seine Reise nach Italien machte. Sicher sind diese Bilder, welche noch in allen Stücken den Meister als treuen Schüler des Dürer zeigen, vor jener Reise ausgeführt worden. v. H.

Heinrich Aldegrever. (Nr. 556 A.) „Das Bildniß eines Mannes", nach einem darauf befindlichen Wappen Mitglied der Familie Therlaen van Lennep, und wahrscheinlich des im Jahr 1551 das Amt eines Bürgermeisters zu Lennep bekleidenden Engelbert von Lennep. Er ist mit einem schwarzen Barett und einem schwarzen Pelze angethan, und hält mit der Linken einen auf einem Tische ruhenden Schädel, in der Rechten aber einen Handschuh. Den Hintergrund bildet eine Architectur. Bezeichnet Aetatis suae 39, mit dem bekannten Monogramm des Aldegrever und dem Jahr 1551. Auf Holz. 1 F. 11½ Z. h., 1 F. 5½ Z. br. Bekanntlich sind die ächten Bilder dieses Künstlers überhaupt sehr selten, von Bildnissen ist aber dieses das Einzige, welches mir je zu Gesicht gekommen.

Da Lucas Cranach der ältere jedenfalls der Geburt und der künstlerischen Bildung nach aus Franken stammt, so ist hier die schicklichste Stelle, des Bildnisses eines Bürgermeisters von Eisleben von ihm (Nr. 618 A.) zu erwähnen. Derselbe ist als Mann von mittleren Jahren in einem schwarzen Pelz dargestellt. Mit der Linken stützt er sich auf ein Buch, der Grund ist dunkel. Bezeichnet mit dem gewöhnlichen Zeichen, d. h. nach der genaueren Unterscheidung von Schuchardt, mit der Schlange mit aufrechtstehenden Fledermausflügeln und 1515. Von Holz auf Leinwand übertragen. 1 F. 4½ Z. h., 11½ Z. br. Sowohl nach meinen eignen Studien, als nach dem mit so vielem Fleiße gearbeiteten Werke über L. Cranach von dem eben genannten Schriftsteller, ist dieses mit Ausnahme des mit 1504 bezeichneten Bildchens im Palast Schiarra Colonna, eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, wobei die Engel ein Concert machen, das frühste, auf Bildern von Cranach vorkommende Datum. Die Züge des Gesichts sind sehr lebendig und individuell, die Modellirung der einzelnen Theile besonders sorgfältig. Sowohl an diesem, als in dem ebenfalls mit 1515 bezeichneten Bilde, die Heiligen Hieronymus und Leopold, in der kaiserlichen Galerie im Belvedere zu Wien, endlich in obigem zu Rom findet sich indeß noch nicht der für L. Cranach so charakteristische leuchtende Lokalton des Fleisches, und die entschieden graue Farbe der Schatten, sondern es herrscht in beiden ein mehr bräunlicher, aber schwererer Ton, welcher den auf den Bildern des Mathäus Grunewald näher steht. Um nur weniges später muß indeß Cranach die oben bezeichnete Art zu coloriren sich angeeignet haben, da ein kleines mit 1518 bezeichnetes Bild von ihm in dem städtischen Museum zu Leipzig schon in dieser Weise ausgeführt worden ist.

(Schluß folgt.)

Der Festzug beim Nürnberger Volksfeste im Sommer 1853.

Aquarelle von **J. Maar.**

Schon als dieser Zug in der Wirklichkeit an uns vorüberging, mußte es dem Kunstverständigen auffallen, wie derselbe einen Reichthum echter künstlerischer Motive enthielt; denn das Ganze wie das Einzelne war so sinnvoll, mit so richtigem historischen Takte und solchem Schönheitsgefühle angeordnet, daß, einige durch die Umstände bedingte störende Momente abgerechnet, das Schauspiel selbst als ein Kunstwerk gelten konnte. Es mußte verwundern, daß kein Künstler diesen Vortheil bemerkt und benutzt hatte. Zwar erschienen bald nach dem Feste einige Bilderbogen, die aber höheren künstlerischen Anforderungen weder genügen sollten noch konnten. Nunmehr hat es der Schöpfer und Anordner jenes Zuges selbst, der Maler und Direktor des Nürnberger Kunstvereins, J. Maar, unternommen, den Gedanken, die er früher durch lebende Personen auszuführen gesucht, durch die Kunst des Pinsels noch einmal Form und Ausdruck zu verleihen. Wir mußten freilich auch von ihm die beste Lösung dieser Aufgabe erwarten, da er sie von ihrem Ursprunge an selber concipirt hatte.

Zwei Abtheilungen des großen Zuges liegen eben in wohl ausgeführten Aquarellen vor uns: der Jagdzug und der Zug des Gambrinus, ersterer in drei, letzterer in zwei Abtheilungen. Der Künstler hat sich im Ganzen möglichst genau an das Vorbild gehalten, welches er sich vorher in der Wirklichkeit selbst geschaffen, jedoch es verstanden, durch leises Zurückdrängen und Hervorziehen einzelner Momente und Figuren dem Bilde größere Abrundung und noch sprechenderen Ausdruck zu verleihen. — Im Jagdzuge ziehen voran die drei „Urjäger", mit Fellen angethan, mit Bogen und Speer bewaffnet, auf kräftigen, aber uncultivirten Gäulen reitend. Sie folgen, noch ohne höheres Bewußtsein, dem nächsten Antriebe und der zufälligen Laune; nur weil sie zum Ganzen gehören, erscheinen sie ohne Störung an ihrem Platze. Wohlgeordnet, doch voll individuellsten Lebens, schließt sich ihnen der mittelalterliche Jagdzug an; da folgen auf einander Hornbläser, Jägermeister, Damen zu Roß, mit Falken auf den Händen, begleitet von Knappen in bunten Wappenröcken, Armbrustschützen, Hundelenkern u. s. w.

Während dieser Zug vollkommen ein historisches Gepräge bewahrt, erscheint der des Königs Gambrinus durchaus phantastisch, ohne Festhalten einer einheitlichen Zeit oder eines bestimmten Costümes. Voran ziehen drei Trompeter zu Roß und Reiter mit gewaltigem Nürnberger Banner; ihnen folgen die Kämpen des Hopfenkönigs; ihre Panzer sind Stückfässer, ihre Helme Becher, der Wagen des Gambrinus ist ein großes, bekränztes Faß, von 4 mächtigen Brauerpferden gezogen, sein Thron von einer Hopfenlaube beschattet. Mit ihm finden auf dem Wagen drei bunte Narren bequemen Platz; ihre Gesellen tummeln sich im Zuge umher. Dieser besteht zunächst aus bekränzten Küferknaben, welche Humpen, Becher und Trinkhörner tragen; sodann aus allerlei anderen munteren Gesellen, welche ebenfalls Zeichen und Trophäen ihres Gewerbes führen. Den Zug führt der dicke Wirth mit Schlüsselbund und buntbebändertem Thyrsusstab u. s. w. — Die übrigen Theile des Zuges werden folgen.

Diese Blätter würden, vervielfältigt, Manchem, der dem Feste beigewohnt, eine angenehme Erinnerung wecken, aber auch jedem Kunstfreunde Genuß gewähren. Sie sind in der Malerei so angelegt, daß sie sich vortrefflich für den Farbendruck eignen, und mit nicht zu großem Aufwande könnte in ihnen ein interessantes, überaus ansprechendes Kunstwerk der Oeffentlichkeit übergeben werden.

Kunstliteratur.

Geschichte der griechischen Künstler. Von Dr. Heinrich Brunn. Erster Theil. Braunschw. 1853. VI u. 620 S.

(Schluß.)

Der ungewissen Geburtszeit des Phidias, mit dem der dritte Abschnitt beginnt, widmet der Verf. eine genaue Untersuchung, der zufolge er sie gegen Ol. 70 festsetzt, was zwar ebenso wenig zu beweisen ist, als Preller's (Hall. Encyklop. u. d. W. Pheidias) Ol. 71, aber doch der Wahrheit näher kommt, als die beiden extremen Annahmen Thiersch' und Müller's. Wenn bei dieser Gelegenheit die Behauptung des Letzteren, daß der Olympische Zeus nicht von einem Künstler im Greisenalter geschaffen sein könne, mit Recht bestritten wird, so hätte statt der jener Behauptung widerlegenden Beispiele aus der Dichterwelt nur einfach das Friedrichsdenkmal des hochbejahrten Rauch angeführt werden können. Im Uebrigen aber weicht der Verf., weder in der Beschreibung der Einzelheiten des Olympischen Zeus, noch in der der übrigen Werke, unter denen jedoch die sämmtlich nur aus seinem Geiste entsprungenen, aber von ihm nicht ausgeführten übergangen werden, von Preller's ausführlichem Artikel ab. Auf Phidias läßt er natürlich den Polyklet folgen, dessen von Thiersch aufgestellte Trennung in einen Sikyonier und einen Argiver umständlicher, als es nöthig scheint, widerlegt wird. Dagegen stellt sich Br., unseres Erachtens mit Recht, auf Thiersch' und nicht auf Müller's und Welcker's Seite, wenn er in der Stelle des Plin. über Polyklet's Doryphoros liest ... puerum. Fecit et quem canona, also den Doryphoros und den Kanon für verschiedene Werke ansieht. Eben an diesen Kanon und seine Eigenschaften knüpft der Verf. die treffliche Charakteristik des Polyklet, dessen ausschließliches Streben nach der reinsten, vom Uebermaaß der Kraft wie der Weichlichkeit gleich entfernten Schönheit er auf die scharfsinnigste Weise an seinen Hauptwerken nachweist. Es möchte im ganzen Buche kaum irgend eine Künstlercharakteristik, etwa mit Ausnahme der des Skopas und Praxiteles, geben, die uns mehr befriedigt hat, als diese.

Unter den sodann folgenden Athenischen Zeitgenossen und nächsten Nachfolgern des Phidias und Myron heben wir nur den sogenannten Ktesilaos hervor, den Brunn nach der an der Westseite des Parthenon gefundenen Inschrift richtig Kresilas nennt, was ebenfalls Welcker in Müller's Handb. noch nicht aufgenommen hat. Diese Veränderung hat aber auch, mit Hinzuziehung einer anderen Inschrift, zur Folge, daß aus der bekannten Erzählung von dem Wettstreite mehrerer Künstler in der Bildung von Amazonenstatuen der Name Kydon wegfällt. Und fällt er daraus weg, so ist er überhaupt aus der Künstlerreihe zu streichen, was der Verf. wohl schon S. 185 bei Gelegenheit der Amazone des Polyklet hätte erwähnen sollen. Zu jenen wenn auch nicht nächsten Nachfolgern des Phidias gehört auch der Messener Damophon, dessen Wichtigkeit und Bedeutsamkeit für den Gang der Technik unsres Wissens zuerst Brunn gebührend hervorhebt.

Den Rückblick, welchen der Verf. auf diese wichtigste aller Perioden der griechischen Sculptur wirft, behandelt die Wirksamkeit und Eigenthümlichkeit der Athenischen Schule des Phidias, sowie der Argivischen des Polyklet und weist es auf eine interessante Weise nach, wie die nunmehr unabhängig und von der Architektur frei gewordene Sculptur, nach dem Beispiele des Entwickelungsganges der Malerei (besonders durch Zeuris um Ol. 90), ihr Augenmerk auf die äußere Erscheinung richtete und nach dem Scheine der Wirklichkeit zu streben anfing. Demnach stellt er den ersten Künstler, in welchem die neue Richtung entschieden hervortritt, nämlich Euphranor, der zugleich Maler war, an die Spitze des vierten Abschnittes und läßt erst dann den Skopas und Praxiteles folgen. Jedem von Beiden wird sowohl für sich, als auch in ihrem Verhältniß zu einander die gerechteste Würdigung zu Theil, was den Verf. natürlich auch auf die Besprechung des Zweifels über die Niobidengruppe führt, die er ganz im Einklange mit der aus ihren Werken hervorgehenden Charakteristik beider Künstler dem Skopas beilegt. Es giebt in der That kaum etwas ästhetisch Interessanteres und für kunsthistorische Betrachtungen Lehrreicheres als Brunn's Würdigung der Bedeutsamkeit dieser beiden Künstler. Auch tragen wir vom Standpunkte des Griechenthums aus kein Bedenken, das Urtheil des Verf. über Lysippos zu unterschreiben, von dem er auf den Grund der verunglückten Darstellung des Kairos, sowie seiner Götterbilder und Genrestücke sagt, daß es ihm an derjenigen künstlerischen Phantasie gefehlt habe, welche zur Schöpfung geistiger oder physischer Ideale erforderlich ist, und daß sein Abweichen von den strengen Regeln des Polyklet in den Proportionen die sichere Grundlage des auf mathematischen Gesetzen beruhenden Systems, wie es in der Kunst nothwendig ist (oder vielmehr war), erschüttern mußte. Der Raum gestattet uns nicht, die letztere Behauptung vom Standpunkt der modernen Kunsttheorie aus zu bestreiten; wir machen nur darauf aufmerksam, daß mit der Art, in welcher Lysippos hier aufgefaßt wird, zugleich die später folgende Würdigung des Laokoon eng zusammenhängt.

Wir übergehen sowohl die reiche Anzahl der Genossen des Skopas, die Schule des Lysippos und die übrigen Künstler dieser Periode, als auch den Rückblick der vierten Periode, welcher mehr als die anderen den Zweck hat, den Entwickelungsgang, den die Kunst während derselben nahm, als mit der vorhergehenden Periode (also mit der des Phidias und Polyklet) in Verbindung stehend, nachzuweisen, aber auch den aus derselben mit Nothwendigkeit hervorgehenden Verfall der fünften Periode als bereits im Keim vorhanden darzustellen.

Diese fünfte Periode beginnt der Verf. mit der Schule von Pergamus, die ihn natürlich auch zur Besprechung des sogenannten sterbenden Fechters oder vielmehr Galliers führt. Es ist Brunn's Verdienst, dessen wahre Bedeutung für die Kunstgeschichte zuerst her-

vorgehoben und gezeigt zu haben, wie die Kunst in ihm die Aufgabe löste, ein fremdes Volk in seiner charakteristischen, von Schönheit weit entfernten Eigenthümlichkeit darzustellen und zugleich im einzelnen Individuum etwas allgemein Menschliches, nämlich den Tod eines durch sein eignes Schwert gefallenen Barbaren, zur Anschauung und Geltung zu bringen. Ein eben so großes Verdienst ist es, die nahe Verwandtschaft dieser Statue mit der einst fälschlich sogenannten Gruppe Arria und Pätus der Villa Ludovisi nachgewiesen und in diesem Barbaren, der sein Weib getödtet hat und sein Schwert gegen sich selbst kehrt, ein Werk derselben Zeit, ja sogar derselben Hand erkannt zu haben.*) Bei dieser Gelegenheit entwickelt er nicht nur den Unterschied der Gestalt und Körperformen, sondern auch des Charakters und geistigen Ausdrucks im Gegensatz zum Griechenthum. An die sodann folgende Rhodische Kunstschule, mit der er die Künstler von Tralles, Apollonios und Tauriskos, in Verbindung bringt, knüpft er die vielbesprochene Streitfrage nach der Entstehungszeit des Laokoon und die treffliche, in Hinsicht der Technik neue Würdigung dieser Gruppe. Er setzt sie natürlich mit Welcker u. A. in die Zeit der Diadochen und weist ein bestimmtes System der Meißelführung daran nach, dem die Künstler zum Zweck der Darstellung der Muskeln und ihrer besonderen Wirksamkeit alles Andere aufgeopfert haben. Dieser Zweck ist zwar mit großer Meisterschaft erreicht, hat aber die nothwendige Folge gehabt, daß es den Körpern an der Verbindung der einzelnen Flächen und an feineren Uebergängen fast gänzlich fehlt. Diese Erörterungen, sowie die Betrachtung des compositionellen und ethischen Werkes der Gruppe, leiten den Verf., wie in seiner Weise den Plinius, zu einer Vergleichung mit dem Farnesischen Stier, in dessen Beurtheilung er durchgängig mit Welcker's trefflichem Aufsatze (Alte Denkmäler I, S. 362 ff.) übereinstimmt.

Am Schlusse des fünften Abschnittes, der durch die von Plin. im 34sten und 35sten Buche namhaft gemachten Künstler der Diadochenperiode gebildet wird, müssen wir den Gang des Verf. verlassen und uns auf die Mittheilung seiner aus dem Gesichtspunkt der Kunstkritik und Aesthetik interessantesten Untersuchungen des noch übrigen sechsten Abschnittes beschränken. Sie betreffen einerseits den Charakter der Athenischen (d. h. neu-attischen), andererseits der klein-asiatischen Kunst. Die Verwandschaft jener mit der alt-attischen Kunst zeigt er an den Beispielen der Mediceischen Venus, des Torso im Belvedere und einiger Werke zweiten Ranges, und tritt bei dieser Gelegenheit auf entschiedene, heilsame Weise dem begeisterten Lobe entgegen, welches Michelangelo und Winckelmann jenem Torso des Herkules gespendet. Zwar erkennt er die Idealität in der Gesammtanlage der Formen an, legt aber der technischen Behandlung der einzelnen Formen einen Mangel an Klarheit und Schärfe der Darstellung bei. Während wir nämlich z. B. am Ilissus und am sogenannten Theseus des Parthenon die Lage jedes Muskels in seiner eigenthümlichen Spannung erkennen können und sich in ihnen trotz der leisesten Uebergänge jede Form nach Umrissen und Grenzen von der anderen scheidet, hat der Künstler des Torso das ganze Detail viel weniger scharf und präcis dargestellt, indem er die Umrisse der Formen nie in bestimmten Linien zusammenstoßen, sondern in einer Verbindungsfläche sich verlieren und bis auf einen gewissen Grad in einander verwachsen erscheinen läßt. So ist am Torso, wenn auch die Lage der Muskeln richtig angegeben, doch die besondere Art der Spannung jedes einzelnen nicht zu erkennen; es fehlt ihm daher trotz der kräftigen Fülle in der Anlage doch die Elasticität, welche die Wirklichkeit einer vorangegangenen bedeutenden Kraftentwickelung und die Möglichkeit einer künftigen Kraftäußerung durchblicken läßt. Uebrigens macht der Verf. dem Künstler aus dieser Darstellungsweise keinen Vorwurf, ebenso wenig wie er dem Begründer der Kunst-Archäologie seine hohe Begeisterung für den Torso zum Vorwurf macht, da es ihm noch nicht vergönnt war, in den Giebelfiguren des Parthenon das Vollkommnere zu schauen. „Vielmehr ist Winckelmann, wie Br. sagt, zu bewundern, daß er auch in den Nachklängen einer höheren Schönheit von dieser selbst schon eine Vorahnung gehabt hat."

Hieher gehört auch die Erörterung über den Stand der klein-asiatischen Kunst unter der römischen Herrschaft und ihre Stylverwandtschaft mit der der Diadochenperiode, wobei der Borghesische Fechter als das Werk eines Ephesischen Künstlers, die Apotheose des Homer, als das Werk des Archelaos aus Priene, und einige andere zum Grunde gelegt werden. An dem Fechter des Agasias, den Br., abweichend von seinen Vorgängern, in das letzte Jahrhundert der Republik oder in den Anfang der Kaiserzeit setzt, weist er ebenfalls eine besondere Art der Meißelführung nach, die darin besteht, daß die Meißelstriche, wie beim Laokoon, nicht durch Feilen und Glätten zu einfacheren Flächen verarbeitet sind, aber dabei keine lange Linien bilden, sondern so häufig abgesetzt sind, daß sie eine gewisse Aengstlichkeit, eine vielfaches Nachbessern verrathen, das in dem Mangel an unmittelbarem Verständnisse der Formen seinen Grund haben mochte. Der Ausdruck der Spannung der Muskeln ist daher nur unvollkommen erreicht, weil es den Flächen an zart geschwungenen, nicht gebrochenen Umrissen fehlt. Die beim Laokoon bemerkte Härte findet sich also in noch höherem Grade beim Fechter. Die Apotheose des Homer betrachtet der Verf. fast nur in kunsthistorischer Beziehung und setzt sie wegen der gänzlichen Vernachlässigung der Gesetze der Reliefcomposition, wie sie auch in vielen Arbeiten der späteren römischen Zeit zum Vorschein kommt, wegen der runden, statuarischen Behandlung der Figuren, und namentlich wegen der in den oberen Streifen enthaltenen bloßen Nachbildung älterer Typen und wegen der Anordnung der allegorischen, ohne die beigeschriebenen Namen ganz unverständlichen Figuren des untersten Streifens in die Zeit des Tiberius.

Wir können den Bericht über die in dem Brunn'schen Werke niedergelegten Forschungen füglich schließen, weil wir glauben, daß aus dem angegebenen Gange der Untersuchung, sowie aus den mitgetheilten Resultaten derselben zur Genüge hervorgeht, in welchem Maaße das Buch zu der Hoffnung des Beginns einer neuen Epoche in der Erforschung der Geschichte der alten Kunst berechtigt. Dem, welcher dem Gegenstande ein seiner würdiges Studium widmet, wird unser Bericht unvollkommen und fragmentarisch dünken, was er allerdings sein mußte, weil die Fülle des vorhandenen Stoffes zu kurzen, auswählenden Andeutungen aufforderte und es nur daran lag, auch den nichtphilologischen Kunstforschern (deren Zahl ja größer ist als die der philologischen) eine Reihe von Forschungen vorzuführen, deren Resultate auch auf die Darstellung der gesammten Geschichte der Kunst von Einfluß sein werden. Auch davon hat uns das Studium des vorliegenden Werkes überzeugt, daß eine wirkliche Geschichte (im philosophischen Sinne des Wortes) der Künstler unmöglich bestehen kann, ohne eine Geschichte der Kunst zu werden, weil die Darlegung des Entwickelungsganges derer, die die Träger einer besonderen Aeußerung des menschlichen Geistes bilden, nothwendig auch einen Theil des Entwickelungsganges eben dieser Aeußerung des Geistes in sich schließen muß.

Wünschenswerth wäre es gewesen, daß der Verf. die Brauchbarkeit seines Buches schon jetzt, ohne den zweiten Theil abzuwarten, durch ein alphabetisches Register der Künstlernamen erhöht hätte, da wenigstens die unwichtigeren derselben ohne ein solches nicht leicht aufzufinden sind.

H. A. Müller.

*) Dieser Erklärung ist auch bereits Overbeck in seinen so eben erschienenen kunstarchäologischen Vorlesungen S. 140 f. gefolgt.

Zeitung.

† **Wien,** im Febr. Die Ausstellung des österreichischen Kunstvereins im Monate Februar bietet recht viel Erfreuliches, auch für Freunde einheimischer Kunst. Die deutschen Kunstschulen außerhalb der österreichischen Monarchie sind recht zahlreich (unter den 73 Oelgemälden sind 26 Werke österreichischer, 31 Werke anderer deutscher Künstler) vertreten; wir können nicht umhin, diese Thatsache mit Vergnügen zu melden. Die deutschen Künstler haben, wie mir scheint, ein wohlbegründetes Recht, auf deutschen Kunstausstellungen, wo diese von Vereinen und nicht von Kunsthändlern veranstaltet werden, vorzugsweise gepflegt zu sein. Wo Kunsthändler Ausstellungen machen, da thun sie es vorerst um ihres Vortheiles wegen, wo Kunstvereine, moralische Personen also, solches thun, da ist der Vortheil nicht letzter Zweck, sollte es wenigstens nicht sein, und nicht jedes Mittel, sich Bilder zu verschaffen, für diese ein Publikum zu erwerben, Käufer und Liebhaber herbeizulocken, ist Vereinen erlaubt, das einem Bilderhändler erlaubt ist. Halten wir grundsätzlich das Ueberschwemmen des deutschen Marktes mit mittelguten Bildern aus französischen und belgischen Kunstläden für eine Kalamität, verderblich für das Publikum und vorzugsweise für die jüngeren Künstler, so halten wir das Hereinziehen solches bildnerischen Mittelgutes, wenn es von Vereinen geschieht, für positiv verwerflich; und die Künstler sind in ihrem vollen Rechte, sich gegen ein Gebahren eines Vereines, wenn er solche Tendenzen befördern sollte, auszusprechen. Das Freihandelssystem auf dem Gebiete der Kunst ist ganz berechtigt dort, wo mit Bildern gehandelt werden soll, nicht dort, wo ein Kunstverein zur Förderung der Kunst auftritt. — Um nun zur Februar-Ausstellung zurückzukommen, so beschränke ich mich vorzugsweise auf Werke österr. Künstler, und behalte mir über bedeutende Leistungen anderer deutscher Künstler für besondere Fälle vor.

Unsere Kunst, die sich an den Bedürfnissen des bürgerlichen Lebens herangebildet hat, zeigt auch in jenen Richtungen, die für diese Kreise passen, die erfreulichste Seite, vorerst daher in der Landschaft, im Portrait und Stillleben. Im Landschaftfache ist diesmal das ganz vorzügliche Werk eines außerhalb Wiens sehr wenig bekannten Künstlers Jos. Höger ausgestellt. Höger ist eine stille, bescheidene, liebenswürdige Künstlernatur. Er besitzt in seinem Fache eine tüchtige Ausbildung, und fußt auf dem Studium der besten Landschafter früherer Kunstepochen (die er bei sich in einer ausgewählten Sammlung von Original-Radirungen vereinigt hat) und auf einem strengen Studium der Natur. Seine Werke sind mehr anziehend, als ansteckend, mehr für den feineren Kunstkenner, als für die Menge berechnet. Seit mehr als zwanzig Jahren, in denen er hier arbeitet, ist er immer unverrückt seinen Weg gegangen, ohne nach rechts oder links zu blicken, und durch die Erfolge sich irre machen zu lassen, welche andere, von anderen Grundsätzen ausgehende Künstler errungen haben. Ein Motiv, der Natur entnommen, künstlerisch zu verarbeiten, mit einem feinen Takte in der Komposition eine strenge Charakteristik der Details, der Bäume ꝛc. zu verbinden, ist Höger in vielen Fällen, insbesondere aber in der „Waldlandschaft" gelungen, die der Verein dem Publikum in diesem Monate vorgeführt und zugleich angekauft hat. Eine besonders hervorzuhebende Eigenschaft an dem Künstler, die auch in seinen Werken hervortritt, ist Bescheidenheit. So wenig er sich im Leben verdrängt, so wenig drücken auch seine Gemälde das Streben aus, sich in den Vordergrund zu drängen, durch blendende Effekte täuschen zu wollen. Diese Tugend des Künstlers hat aber auch ihre Nachtheile; er malte weniger in Oel, weniger für den großen Kreis von Liebhabern seiner Werke, als er sollte, und so haben auch seine früheren Werke nicht jene Kraft im Kolorite, welche die Oelmalerei verlangt; sie zeigen den Aquarellmaler. In der letzten Zeit aber hat Höger eine Reihe von Gemälden geliefert, welche die Erinnerung an seine frühere Epoche vergessen machte. Höger bekleidet gegenwärtig im fürstlich Lichtensteinischen Hause eine ausgezeichnete Stellung. — Auch von seinem Schwager, dem Thiermaler Friedr. Gauermann, sind diesmal tüchtige Gemälde ausgestellt. Auf diesen, erst in den letzten Jahren außerhalb Oesterreich bekannt gewordenen Künstler werde ich bei einer anderen Gelegenheit ausführlicher zurückkommen.

Das in diesem Monate ausgestellte Gemälde Eduard Engerth's „Die Verhaftung der Familie König Manfreds des Hohenstaufen durch die Reiter Anjous nach der Schlacht bei Benevent 1266" hat Ihr Korrespondent aus Rom schon erwähnt, und die Schattenseiten des Gemäldes schärfer hervorgehoben, als die Lichtseiten. Die meisten Gemälde unserer Künstler, insbesondere im historischen Fache, müssen nicht von dem Gesichtspunkte allein betrachtet werden, was sie an und für sich für einen Werth haben, sondern auch von dem, was sie unter unseren Verhältnissen zu bedeuten haben. Engerth ist aus der Schule Kupelwiesers hervorgegangen, eines Künstlers, der in den Traditionen Füger's und Abel's wurzelt, und diese mit den strengeren, ich möchte sagen, ascetischen Anforderungen der modernen Katholischen Kunst zu verbinden sucht. Die alte Katholische Kunst des funfzehnten Jahrhundertes hat sich nirgends, weder in Deutschland noch in Italien, als eine Kunst, die neben der anderen einhergeht, entwickelt; inmitten des Lebens, in dem sie erstanden ist, hat sie das Leben mit der Kunst und der Kirche in Harmonie zu bringen gesucht. Unsere jungkatholische Kunst geht neben dem Leben einher, ist eine Kunst für Eingeweihte, für besonders dafür gebildete Kreise, und ist am allerwenigsten für die „Armen am Geiste", denen sich das Evangelium vorzugsweise zuwendet. In dieser Entfremdung vom Leben entzieht sie ihren Künstlern einen Theil jener Vortheile, die zu allen Zeiten der Kunst zu gut gekommen sind. Indem sie die Sinne, die Thore des Geistes, zuschließt, beschränkt sie auch den Geist des Künstlers auf ein innerliches Gebiet, das, wie groß auch seine Berechtigung in anderen Kreisen sein mag, für die bildende Kunst nur ein sehr beschränktes, auch für die kirchliche Kunst ein nicht ausreichendes ist. Engerth's Gemälde ist als ein Versuch zu betrachten, sich von dieser älteren Richtung zu emancipiren, ein Versuch, der hier überall mit Beifall begrüßt wurde und den Ankauf des Bildes für die kaiserl. Gallerie am Belvedere zur Folge gehabt hat.

So sehr daher dieser Ankauf zu billigen ist, so wenig ist es ein anderer, der nämlich, eines Blumengemäldes, wenn dieses für die kaiserl. Galerie bestimmt ist. Hoffentlich wird es irgend einem Wohnzimmer des kaiserl. Hofes zugedacht sein, für das es auch vollkommen passen würde.

Außer den genannten Werken ist noch eine kleine Landschaft von Marko in Azzeppi bei Florenz ausgestellt, eines Künstlers, von dem das Gerücht geht, er werde demnächst in seine Heimath nach Ungarn zurückkehren; eine Landschaft von Kärnthen von Köscher; fleißig ausgeführte Bildchen, meist aus dem Soldatenleben, von Straaßgeschwandtner, und Radirungen von J. Schrenk, die auf Beachtung Anspruch haben. Doch ist der Werth der meisten dieser und ähnlicher Bilder nicht der Art, daß eine Analyse derselben für einen Leser Ihres Blattes von besonderem Interesse wäre. Dagegen dürfte es Sie interessiren, über einige Werke etwas Näheres zu vernehmen, die in besonderen Ereignissen ihre Veranlassung haben. Zu diesen gehört der vom Architekten Prof. Ed. van der Nüll gezeichnete und von dem Graveur Cesar modellirte Schild, der als Zeichen der Anerkennung von der österr. Armee dem Grafen O'Donnell, Adjutanten des Kaisers, übergeben werden wird. Die Modellirung Cesar's wird sehr gerühmt, so wie die Zeichnung van der Nüll's; das Modell ist nun in den Händen des Galvanoplastikers Schuh, der dasselbe in Silber ausführt. Ein anderes Geschenk bereitet die hiesige Akademie der bildenden Künste für die bevorstehende Vermählung des Kaisers vor. Das Geschenk, der Kaiserbraut bestimmt, ist ein im Charakter der Kunst des funfzehnten Jahrhunderts auf Pergament geschriebenes, mit Miniatur-Initialen versehenes Gebetbuch. Direktor Ruben gab die Veranlassung zu diesem Werke, an dem sich in Folge seines Antrages nebst ihm alle Glieder der Akademie betheiligen, darunter die Maler Führich, Blank, Kupelwieser, Meyer, Geiger, Schulz; Architekt van der Nüll und Medailleur Radnitzky. Was ich von den Arbeiten dieser Künstler sah, berechtigt zu der Voraussetzung, daß dieses Geschenk ein der Akademie und der österr. Kunst in gleichem Maaße würdiges sein wird. Der Text zu diesem Gebetbuche ist nichts anderes, als die deutsche Uebersetzung des üblichen Officium, und ist nicht, wie von verschiedenen Blättern irrig berichtet wurde, von einem hochgestellten Kirchenfürsten zu diesem Zwecke besonders geschrieben.

Bremen, im Febr. Wenn das seiner Naturwahrheit und Technik wegen mit Recht gepriesene Bild Gallait's „Die Schützengilde vor den Leichen Egmont's und Hoorn's", das während des Januar in der hiesigen Börsenhalle ausgestellt war, der Kunsthalle zur Besichtigung übergeben gewesen wäre, so würde es die Krone der diesjährigen Wintersaisen gewesen sein, die bei dem verhältnißmäßig wenigen Neuen und Ausgezeichneten, was sie bot, einer solchen wohl bedurft hätte. Sie neigt sich wegen der dieses Mal am 1. März bevorstehenden großen Ausstellung bereits ihrem Ende zu, daher ich mich beeile, Ihnen einen kurzen charakterisirenden Ueberblick jenes Wenigen zu geben, was nur im Fache des Genre und des Landschaftlichen und höchstens der Seestücke unsere Aufmerksamkeit zu fesseln vermochte.

Ich beginne mit zwei Bildchen von de Loose in Brüssel, denen man unbedingt in ihrer Art die Palme zuerkennen muß. „Das Mädchen am Putztische", welches sich ein Armband um den linken Arm legt, ist mit einem Atlaskleide und darüber mit sammtner Jacke und einem Pelzkragen bekleidet, Stoffe, die mit der technischen Vollendung eines Mieris gemalt sind. Die vom Scheitel herabfallenden, leicht gekräuselten Haare sind in Glätte und milder Beleuchtung ebenso unübertrefflich wie alles Nebenwerk des Bildes. Die Gesichtszüge sind zwar anziehend und lieblich, aber nicht in demselben Maaße von jenem geistigen Elemente erfüllt, das einem Kunstwerke unerläßlich ist. Auch konnte man sich unmöglich mit der namentlich über dem Handgelenk sichtbaren Stärke des linken Unterarmes und der Größe der Hände einverstanden erklären. Reicher in der Auffassung und in der Behandlung der Umrisse weicher war desselben Künstlers „Geschenk", das uns in eine niedere Sphäre des Lebens versetzt. Ein verliebter Alter ist im Begriff, seiner auf einem Stuhle schlafenden, nicht ganz jungen Geliebten oder Frau eine Rose in den halbgeöffneten Busen zu stecken. Ihren linken Fuß, der den Fußboden nicht berührt, glaubt man baumeln zu

sehen. Auch hier entfaltet de Loose in allem Nebenwerk des Zimmers eine hohe Virtuosität, nur Schade, daß das matte, saftlose Obst seinem Behälter, dem höchst gelungenen Korbe, nicht entspricht, und daß sich einige Härten in den aufgesetzten Lichtern bemerklich machen. Die der Schürze des alten Liebhabers angebundene Ruthe könnte man, wie es der Künstler vielleicht gewollt hat, für eine Anspielung auf das „Alter schützt vor Thorheit nicht" ansehen. —

Karl Hübner's Bild „die Erwartung", das uns eine Frau mit zwei Kindern zeigt, die über den hölzernen Zaun neben dem Fischerhause in's Meer hinausschauen, ist voll Geist und Leben in seinen Gestalten, namentlich in der Haltung und dem Ausdruck des Knaben. Ein großer Theil des Vordergrundes ist mit dem bei dem Künstler beliebten hohen Grase bewachsen, während der allzu fern gerückte Hintergrund die Aussicht auf das Meer gestattet. Auch hier sind die den Wellen aufgesetzten einzelnen Lichter nicht frei von Härte und Unbeweglichkeit. — Bei diesen und einem Genrebilde von Caroline v. v. Embde in Cassel „die beiden Pagen", das sich durch sein Doppellicht des Mondes und der Kerzen des Ballsaales rühmlichst hervorthat, lasse ich es bewenden, um meinem diesmaligen Briefe nur einige Zeilen über das heutzutage wenigstens quantitativ fruchtbarere Feld der Landschaftsmalerei hinzuzufügen. Auch hier beginne ich mit einem, wenn auch älteren, doch in öffentlichen Blättern bisher nicht besprochenen Bilde, dem die Palme unter den Landschaften gebührt. Es ist die seit etwa drei Jahren im Besitze des hiesigen Schwedischen Consuls H. H. Meier befindliche große „Norwegische Landschaft" von A. Leu, das Gegenstück zu dem im Besitze unseres Kunstvereins befindlichen großen Werke desselben Künstlers. Jedermann kennt die hohe Poesie der Leu'schen Auffassung und Darstellung der nordischen Alpenwelt, mit der bekanntlich die Zeichnung und Farbengebung der Felsen, der Berge und des Nadelholzes im schönsten Einklange steht. Ein solches Bild ist das genannte in vollem Maaße; und wenn ihm auf der einen Seite in der Kraft der Farbe und ihrer Abtonung vor der Landschaft des Kunstvereins der Vorzug gebührt, so steht sie ihr meines Erachtens durch eine gewisse Gezwungenheit in der Composition, deren letzter Zweck der Effekt ist, entschieden nach. Dahin rechne ich auch die etwas zu prätentiös angebrachte Staffage. — Ein in jeder Beziehung interessantes Gegenstück, ja man kann wohl sagen Gegentheil, sahen wir in einer großen Italienischen Landschaft von Willers in Rom, in demselben Privatbesitz befindlich. Wenn ich sage das Gegentheil, so ist das ohne den mindesten Tadel zu verstehen. Es ist südliches Licht, südliches Land und südliche Färbung in einem feststehenden, einfachen Style und Vortrage ohne alle Manierirtheit weder in Zeichnung noch in Färbung, und dabei eine zwar weniger schwungreiche, doch gleich edle Poesie der Composition. Schade, daß dem Künstler das Wasser so selten gelingen will. —

Diesen zunächst verdienen, als Bilder zweiten Ranges, die Landschaften von Daiwaille in Brüssel und von M. A. Koekkoek Erwähnung. In des Ersteren „Partie aus den Ardennen mit Staffage von Eug. Verboekhoven" will ich das malerische Element der Composition und die treffliche Perspektive nicht verkennen, kann mich aber mit der Trockenheit und Nüchternheit der Färbung ebenso wenig einverstanden erklären, wie mit Koekkoeks einförmiger, sich stets wiederholender Kleinlichkeit des Eichenlaubes. — Ich übergehe die Berliner Engelhardt und Stock; Letzteren wegen der unnatürlich forcirt gelblichen Färbung der „Trostburg im Eisakthale in Tyrol", und habe auch unter den Landschaften der Düsseldorfer, abgesehen von Leu, diesmal nur leidliche oder gar mittelmäßige Erzeugnisse erblicken können. Zu den besseren gehören gewiß Jungheim und Morten Müller, während dagegen bei Both, Herzog, Wiechert und Hirsch nur hervortrat, mit welchem Erfolge und welcher Treue sie ihren sehr sichtbaren Vorbildern und Meistern nachstreben. Doch darf ich nicht unterlassen, der Fortschritte zu gedenken, von welchen die ausgestellten Landschaften der hiesigen Maler Köster und Walte zeugen. Ersterer scheint auf's Grün der Wiesen und Wälder ganz verzichtet und sich mit Recht und Glück den Darstellungen der winterlichen Natur zugewandt zu haben, worin ihm außer der Composition und Zeichnung in der That auch die Färbung und die Luftperspektive vorzüglich gelingt. Walte faßt nicht ohne Geschick das poetische Element der nordischen Flachgegenden und der Eichenformationen auf, und beginnt auch den Flächen eine kräftigere Färbung und den Laubpartieen schärfer hervortretende Detaillirungen zu geben, doch wünschen wir, daß er es eben bei diesem Anfange nicht bewenden lassen möge. Die mehr in Zeichnung als im Colorit ansprechende Pferde-Staffage seines Bildes „Fähre über die Lesum bei Bremen" war von dem jetzt hier lebenden Maler Quentell. — Auch Friedrich Loos aus Steyermark weilt noch hier, dessen gediegenen Leistungen, die in den ersten Wintermonaten ausgestellt waren, die vollste Anerkennung zu Theil ward. Ich meine vor Allem seine beiden, aus je 5 Bildern bestehenden großen Panoramen des alten und des neuen Roms, ächt malerische Veduten, in denen die strengste Naturwahrheit der poetischen Darstellung des Gegenstandes nie aufgeopfert wird. Eben diese Naturwahrheit läßt der Künstler nur in rein künstlerischen Stoffen reden. Ein ähnliches Urtheil kann man über das von ihm dargestellte hiesige Rathhaus mit seinem durch das Gewühl eines Markttages belebten Platze fällen.

Die wenigstens hier bereits fast allzu bekannten Canal- und Hafenbilder von Herrmann in Berlin, denen zwar in den eigentlich architektonischen Theilen einige Vorzüge nicht abzusprechen sind, die aber in Localtönen und Luftfärbung manche Mängel wiederholen, führen mich endlich auf die Seestücke von Weiß in Berlin und von Hulk in Amsterdam. Auch ein Gegensatz, aber ein anderer als obiger von Leu und Willers. Ich gestehe, an Weiß's letzten Leistungen eben keinen Fortschritt bemerkt zu haben; er ist bei aller Durchsichtigkeit und glänzender Färbung der Wellen in Gefahr, in der Modellirung derselben hart zu werden und sie als unbewegliche Körper darzustellen. Dem anerkannt trefflichen Seemaler Hulk aber möchte ich nur wünschen, in dem Farbenauftrag der helleren Lustpartieen nicht allzu plastisch zu verfahren.

Rom, 5. Februar. Der Maler Johannes Veit*) hierselbst ist mit Tode abgegangen. Johannes Veit, der Bruder Philipps Veit, des bekannten Malers und ehemaligen Directors des Städel'schen Instituts in Frankfurt am Main und Stiefsohn Friedrichs v. Schlegel, gehörte zu dem Kreise jener Künstler, welche in dem ersten Viertel dieses Jahrhunderts als die Restaurateren der christlichen Malerei in Rom zusammenwirkten, ein Bund, der aber theils durch den Tod, theils durch andere Lebensstellungen der Betheiligten bis auf Veit und Overbeck gelöst wurde. Peter v. Cornelius erfreut sich, wie guter Gesundheit, so auch der ausgezeichnetsten Aufmerksamkeit aller Derer, welche die Kunst und ihre hervorragendsten Jünger zu schätzen wissen. Er wird, zum Bedauern seiner vielen hiesigen Verehrer, mit dem Beginn des Frühjahrs nach Deutschland zurückkehren. (A. Z.)

Kunstvereine.

Geschichte des Albrecht-Dürer-Vereins zu Nürnberg.

(Schluß.)

Im Jahre 1836 betrug die Zahl der verloosten Gemälde acht Stück und zwölf Kupferstiche u. s. w. Die Verloosung selbst fand, wie alljährlich, im Albrecht-Dürer-Hause statt. Der Catalog der außerordentlichen Kunstausstellung in der Herrentrinkstube, beginnend mit dem 20. August, geschlossen mit dem 20. September, zählt 80 Künstlernamen; die permanente Kunstausstellung im Dürer-Hause 104 Kunstwerke. Die Gesammt-Einnahme des Vereins belief sich in diesem Jahre auf 2062 fl.; die Ausgabe auf 2053 fl. Als charakteristisch heben wir aus dem Betrag der Letzteren folgende Einzelheiten hervor: Für die Miethe des Dürer-Hauses mit Beleuchtung und Heizung 141 fl., für das Gedächtnißblatt für 1836 539 fl., für Anschaffung von Kunstgegenständen zur Verloosung 482 fl., Kosten der Kunstausstellung 326 fl., Kosten des Dürer-Festes 34 fl., Kosten des Vereinsballes 263 fl., Bestattungskosten verstorbener Mitglieder 30 fl. u. s. w. Der Unterstützungsfonds besaß etwas über 326 fl.; die Kasse für das zu errichtende Albrecht-Dürer-Denkmal 600 fl.; die Mitgliederzahl war 313. Ueber die innere Stimmung im Vereine giebt am besten ein aus derselben hervorgegangener Bericht über die Johannisfeier des Nürnberger Kunstvereins in Nr. 296 der Augsburger Allg. Zeitung Kunde.

„Am Vorabende des St. Johannis-Tages" — heißt es — „bei eintretender Nacht zogen die Mitglieder des Nürnberger Kunstvereins unter Fackelschein auf den gleichnamigen Friedhof (Johannis-Kirchhof), den Manen Albrecht Dürer's und anderer hier ruhender Künstler den altherkömmlichen Tribut zu zollen. Obgleich hierzu nur Vereins-Mitglieder eingeladen wurden, und die desfallsige Anzeige, um zu heftigem Andrange zu steuern, die nähere Zeit in Zweifel ließ, hatte dennoch eine unübersehbare Menschenmenge sich eingefunden, und den Friedhof und das daran stoßende Feld besetzt. Die Ruhe und würdige Haltung rings umher bewies, daß bei dem größten Theile aufrichtige Theilnahme an der gerechten Verherrlichung eines großen Mitbürgers die Ursache des Erscheinens war. Ein seltener Nachthimmel, mild, wolkenlos und monderleuchtet, begünstigte die einfache Todtenfeier. Nach einer feierlichen Introduction der Blasinstrumente trugen die Sänger der Nürnberger Liedertafel das wie oft auch gehörte, stets doch neu ansprechende Gesellschaftslied: „Vor uns dein Bild, du würd'ger großer Meister" mit gewohnter Präcision und Stärke vor. Diesem folgte der neuere, von Wagner gedichtete, von Köhler componirte Gesang zu Ehren Dürer's. Als die schöne, den trefflichen Sinn ganz ausdrückende Weise in ihrem letzten Tone verklungen war, trat der erste Vereins-Director Dr. Lommel vor das weidenbeschattete Zwillingsgrab und sprach unter tiefem Schweigen der Umstehenden ergreifende Worte zum Gedächtniß des großen Mannes, auf dessen Grab er die Opfergabe des Nürnberger Kunstvereines legte. Dann fuhr er fort: „Dürer's Asche mischt sich mit jener der ehemaligen Vereins-Mitglieder Guttenberg und Bärnstecher; unfern schläft Pirkheimer, der ge-

*) Die Hedwigs-Kirche in Berlin besitzt ein Altarbild von ihm.
Die Red.

lehrte Kunstfreund. In diesem Friedhofe ruhen die Künstler Jamnitzer, Herr und Saubrart, Wurzelbauer und Lupetzky, die Dichter Sachs und Grübel; dicht vor uns liegt das gemeinsame Grab, das schon so manchen der Unsrigen aufgenommen hat und noch aufnehmen wird. Aller dieser gedenken wir mit diesem zweiten Blumenkranze." Den Schluß der Grabesfeier bildete bei vollem Musik- und Männerchor ein Gesang aus der Tragödie Sarterins. Darauf kehrten kurz vor Mitternacht mehr schweigend als laut die Tausende in die Stadt zurück, die Künstler und Kunstfreunde aber zum nächtlichen Festgelage in der alten Behausung ihres Gefeierten."

Im September dieses Jahres erging gemeinschaftlich von Halberstadt und Berlin aus eine Aufforderung an die deutschen Kunstvereine, behufs näheren Verbandes derselben, Repräsentanten zu einer am 16. Oktober in Berlin stattfindenden Zusammenkunft zu senden. Der Nürnberger Kunstverein, im Gefühle, ungefähr drei Jahrzehnte länger existirt zu haben, als der erstgeborene Kunstverein der preußischen Staaten, lehnte die Einladung unter dem Vorwande ab, daß bei einem Zusammentritt des artistischen Gesammt-Deutschlands wohl ein anderer Mittelpunkt habe gefunden werden müssen, als das entlegene Berlin. *)

Im Jahre 1837 begann die Thätigkeit des Direktoriums damit, daß der erste Direktor den Vorschlag machte, die bisherige Benennung des Vereins von Künstlern und Kunstfreunden in die entsprechendere und mehr noch ansprechende: Albrecht-Dürer-Verein umzuwandeln. Der Vorschlag wurde mit Beifall aufgenommen und in der General-Versammlung vom 16. Dezember die bleibende Benennung: Albrecht-Dürer-Verein beschlossen.

Hiernächst erkannte das Direktorium die Nothwendigkeit, den Verein mit seinen Bestrebungen unter den Schutz einer allerhöchsten Person zu stellen und ihm dadurch ein erweitertes Ansehen zu geben. Es wurde daher König Ludwig, als großer Beschützer der Künste und Wissenschaften, ersucht, das Protektorat über den Verein zu übernehmen. Die Bitte fand auch allergnädigste Gewährung und hatte so erwünschten Erfolg, daß bis zum Dezember 1838 die Gesammtzahl der Mitglieder auf 1431 hinaufgestiegen war. Dazu wurde eine Anzahl von hohen und höchsten Personen zur Ehren-Mitgliedschaft eingeladen, und viele derselben zögerten auch nicht, aus Liebe zur Kunst sich als ordentliche Mitglieder aufnehmen zu lassen. Da die Mitgliederschaft sich nunmehr sogar über den Ocean erstreckte, so wurden General-Bevollmächtigte angestellt, welche auswärts die Interessen des Vereins und der Theilnehmer desselben wahrnehmen sollten. Mit 31 fremden Vereinen war der Albrecht-Dürer-Verein bis jetzt in Verbindung getreten und zwar so, daß er als Mitglied dieser Vereine an deren Verloosungen und sonstigen Mitgliederrechten Theil nahm.

Die Vereins-Statuten wurden in diesem Jahre einer genauen Durchsicht unterworfen und in manchen Punkten abgeändert. Auch wurde zur Ausführung gebracht, was früher schon beschlossen, aber bis jetzt vernachlässigt war, daß nämlich die Namen verstorbener Künstler und verdienter Kunstfreunde auf einer im Vereinslokale angebrachten Gedächtnißtafel verewigt werden sollten.

Da die engen Räume des Dürer-Hauses für die größere periodische Kunstausstellung nicht mehr ausreichend gefunden wurden, so wurde der erhabene Protektor des Vereins angegangen, zu den Kunstausstellungen und den General-Versammlungen desselben die Gemächer im Erdgeschosse der Burg zu Nürnberg einräumen zu lassen, welcher Wunsch ebenfalls Gewährung fand. Die Zahl dieser Ausstellung betrug 304 Nummern. 15 Nummern wurden von Privatleuten, 16 zur Vereins-Verloosung für 1839 und 15 andere Nummern zu einer anderweitigen Verloosung vom Vereine angekauft. Die Einnahme des Vereins bestand in diesem Jahre in 6492 fl., die Ausgabe in 5840 fl. Zum Besten der zu errichtenden Dürer-Statue wurden von Vereinsmitgliedern zwei plastische Vorstellungen gegeben, welche einen Reinüberschuß von 160 fl. gewährten.

Das Vereinsblatt für 1837 war ein Stahlstich von Geißler, das Innere der Lorenzkirche in Nürnberg darstellend; das Gedächtnißblatt für 1838 gab eine Ansicht der Stadt Nürnberg — beide wenigstens dem Gegenstande nach für einen Albrecht-Dürer-Verein würdig. Ob aber so auch das folgende: der Quacksalber, nach einem Gemälde von Kreul, und andere ähnliche, nach dem oberflächlichen Geschmacke des Publikums gewählte Genrebilder — das bliebe eine noch zu entscheidende Frage.

Am 21. Mai 1840 fand die Enthüllungsfeier des von Rauch gefertigten, von Burgschmidt in Erz gegossenen Standbildes Albrecht Dürer's statt, zu dem bereits am 7. April 1820 zur 300jährigen Todesfeier Dürer's der Grundstein gelegt war. Der Verein veranstaltete zur Feier des Festes eine größere Kunstausstellung.

Zur Verloosung wurden gebracht im Verwaltungsjahre

1838/39: 13 Oelgemälde, 1 Porzellangemälde, 2 Aquarellgemälde, 3 plastische Gegenstände, 222 Kupferstiche u. s. w.

1839/40: 9 Oelgemälde, 2 Porzellangemälde, 2 Aquarelle, 176 Kupfer- und Stahlstiche u. s. w.

1840/41: 7 Oelgemälde, 1 Glasgemälde, 92 Stahl- und Kupferstiche u. s. w.

1841/42: 7 Oelgemälde, 2 Porzellangemälde, 181 Kupfer- und Stahlstiche u. s. w.

Zur Unterstützungskasse des Vereins flossen bis dahin jährlich 100 fl. und ihr Vermögen war 1846 auf 1490 fl. angewachsen.

Am 13. November 1842 wurde die Feier des 50jährigen Bestandes des Vereins auf festliche Weise begangen.

Gegenwärtig zählt der Verein gegen 3700 Mitglieder. Sein letztes Vereinsblatt stellt eine ägyptische Landschaft nach A. Löffler dar. Die Feier des Todestages Albrecht Dürer's währt fort, die wöchentlichen Versammlungen aber sind, seitdem Heideloff durch vorrückendes Alter behindert wird, wie früher ihnen Hauptstütze zu sein, seit ein Paar Jahren eingegangen. Doch in diesem Augenblicke bemüht man sich, in Nürnberg einen Künstlerklub wieder herzustellen.

A. v. Eye.

*) Auf der allgemeinen Versammlung der Kunstvereine zu Berlin, am 16. Mai 1850, war der Albrecht-Dürer-Verein vertreten. Vergl. Dürer-Jahrgang des Deutschen Kunstblattes S. 167. Die Red.

Briefwechsel.

Hr. H. Lt. in Köln: Schönsten Dank für die angenehme Sendung, die so eben in unsere Hände gelangt. Gut, daß Ihr Neujahrsgruß, den ich erwiedere, inwendig war. Oben auf dem Packet hatte man — vermuthlich chronologische Zeugnisse — wegradirt.

Berichtigung.

In Nr. 4 d. Bl. S. 31 Sp. 2 Z. 16 v. u. soll es „tüchtiges" statt flüchtiges heißen.

Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Südfrüchte.

Skizzenbuch eines Malers. Von Friedrich Pecht.

Von Touristen und Literaten aller Art, Staatsmännern, Professoren und alten und jungen Weibern ist Italien mit gelehrtem Staub und einem Meere von schönen Gefühlen hinlänglich überschüttet worden; nur diejenigen, die es sicherlich am meisten genießen, die Künstler, haben am seltensten darüber gesprochen.

Und gerade obige Schilderung giebt so recht in die Augen fallendes Zeugniß, wie ein Künstler, und namentlich ein Maler, die Welt so ganz anders anschaut, als ein nur an abstracte Begriffe gewöhnter Denker; Alles, was wir in ihm sehen, ist Ausdruck, Ton, Farbe, Charakter; wir glauben sie selbst noch einmal zu erleben die ganze Reise über die Tyroler Berge und den unfreundlichen Brenner, durch die heiteren und immer heiterer sich öffnenden Thäler hinab in das große, unbeschreibliche Land der Weingelände und der Myrthenwälder, der Zauberseen und der Riesendome. — Das Alles so lebendig selbst zu sehen, ist des Malers Talent, es uns aber ebenso klar zu schildern, ist ein schriftstellerisches Verdienst, das der Verfasser dreister, als er in der Vorrede ausspricht, für sich in Anspruch zu nehmen das Recht hat. Ganz besonders anschaulich ist die Darstellung der malerischen wie plastischen Kunstwerke, über deren bedeutendere er während seines längern Aufenthalts in Italien seine Ansichten giebt, das Eigenthümliche der verschiedenen Schulen und den Charakter aller ausgezeichneteren Künstler aussprechend und so ein ziemlich vollständiges Bild der ganzen italienischen Kunstgeschichte mit zahlreichen Seitenblicken auf die moderne deutsche Kunstentwickelung gebend. Diesem Hauptinhalte des Buches wird durch Erzählung der persönlichen Erlebnisse, Schilderungen der Landschaft, des Volks und des politischen Lebens das Monotone genommen, so daß sowohl Dem, der sich zur Reise nach Italien anschickt, ein angenehmer Begleiter, als Dem, der von dort zurückgekehrt, eine willkommene Erinnerung geboten wird.

Zwei Bände.] Leipzig, J. J. Weber. [3 Thlr. 15 Ngr.

(Dieser Nummer ist Nr. 4. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 9. Donnerstag, den 2. März. 1854.

Inhalt: Statue Chr. Rauch's von Fr. Drake. — Die „Geschichte" und die „Sage", gestochen von Louis Jacoby. Von W. Lübke. — Bemerkungen über eine Anzahl von Gemälden ꝛc. G. F. Waagen. (Schluß.) — Kunstliteratur. W. Lübke, die mittelalterliche Kunst in Westphalen. Von C. Schnaase. — Zeitung. Berlin. Aus dem Nassauischen. Rom. — Kunstberichte. Kunstausstellung zu Wiesbaden.

Statue Christian Rauch's von Fr. Drake.

(Mit Abbildung.)

Es würde der Worte nicht bedürfen, um das Standbild, welches Fr. Drake von seinem Meister Rauch entworfen hat, bei unsern Lesern einzuführen, da wir durch die gütige Erlaubniß des Künstlers in Stand gesetzt sind, diesen Zeilen eine von L. Pietsch radirte Abbildung des Werkes beizufügen. Die geistvolle Schöpfung des Bildhauers würde, selbst in skizzenhafter Umrißdarstellung wiedergegeben, doch zu lebendig, zu eindringlich für sich selbst sprechen und das arme Wort des Berichterstatters durch ihre tiefe Lebensfülle zum Schweigen bringen. Denn was wollen Worte bedeuten, wo das Werk selbst aus jeder Linie uns den Gruß seiner edelklaren Einfachheit und Schönheit so vernehmlich entgegenwinkt.

Wenn wir daher doch nicht unterlassen mögen, mit einigen Worten die heute beiliegende Abbildung zu begleiten, so geschieht das nicht, weil das Werk, sondern weil wir selbst derselben bedürfen. Wer mag gern seinen Mund schließen, einer Schöpfung gegenüber, in deren volles Wesen man sich liebevoll eingelebt hat; und wer mag uns unsere Redseligkeit verdenken, da wir dem Werke des Meisters nicht einen Empfehlungsbrief mitgeben, sondern nur unsere eigene Freude darüber kundgeben wollen.

Die Statue Rauch's ist für die überlebensgroße Ausführung in Marmor bestimmt und soll sammt der Statue Schinkel's und vielleicht noch anderer Kunstheroen der Neuzeit die herrliche Säulenhalle des von Schinkel erbauten Berliner Museums schmücken. Ein schöner Platz und ein schöner Gedanke! Die dunkle, im oberen Theile freskengeschmückte Wand der Vorhalle wird einen wohlthuenden architektonischen Hintergrund abgeben, und zwischen den edlen schlankaufstrebenden ionischen Säulen des Portikus werden die schimmernden Gestalten dieser würdigen Wächter an der Schwelle des kunstgeweihten Heiligthumes in ernster Größe auf die Schauenden niederblicken. Wir möchten vorweg der Ausführung dieses Gedankens in seinem ganzen Umfange diejenige Harmonie und Einheit wünschen, welche dadurch gewährleistet wird, daß die sämmtlichen dazu erforderlichen Kunstwerke ebenbürtigen Händen anvertraut werden.

Was die in Rede stehende Statue betrifft, so gehört sie unbedingt zum Schönsten, was die moderne Bildnerei im Gebiete der Portraitdarstellung hervorgebracht hat. Allerdings drohte hier jene schlimmste Klippe nicht, welche so oft diesen Zweig der modernen Skulptur von vornherein fast jeder Möglichkeit einer idealen Schöpfung beraubt. Der Künstler brauchte weder mit der Ungunst eines unschönen, unbedeutenden Gesichtes, noch mit dem Ungeschick einer geringen, mangelhaften Gestalt zu kämpfen; es bot sich ihm vielmehr als Gegenstand der Darstellung ein Kopf, der zu den bedeutendsten und schönsten, eine Gestalt, die zu den imponirendsten gehört, mit einem Wort eine Persönlichkeit, der die Natur schon bei der Geburt Alles verliehen, und die im beständigen bildnerischen Schaffen sich selbst gleichsam zu vollendeter plastischer Erscheinung durchgebildet hat. Aber damit stieg auf der andern Seite die Höhe und Schwierigkeit der Aufgabe. Es galt hier nicht allein jene olympische Hoheit des Kopfes in ihrer ganzen Gewalt zur Erscheinung zu bringen, es galt auch die ganze Gestalt so würdig wiederzugeben, daß sie in allen Theilen den edlen Lineamenten des Gesichtes harmonisch entspreche. Wie sollte das aber durchgeführt werden, da man den großen Meister in der unschönen Tracht des Tages sehen wollte, wie er vor unser Aller Augen einhergeht! Da hat denn Drake zum Mantel gegriffen, aber nicht zu einem fremdher entlehnten griechischen Himation oder zur römischen Toga, sondern zu dem Mantel, wie Rauch ihn eben zu tragen pflegt, wenn er sich auf der Straße zeigt.

Der Mantel ist künstlerisch in Verruf gekommen durch die vielen ungeschickten Versuche, die Unfähigkeit Gestalten zu schaffen, welche ordentlich auf ihren Füßen stehen können, mit seinen Falten zu „bemänteln." Man glaubte, es sei leichter eine Mantelstatue zu behandeln, allein zahlreiche unglückliche Mantelfiguren liefern den Beweis, daß es eben nichts Leichtes sei, eine Gestalt so mit dem Mantel zu bekleiden, daß dieser sich in schönem und doch durchaus natürlichem Faltenwurf um den Körper lege und in seiner Weise den Bau desselben andeute, statt ihn zu verstecken. Dies hat Drake hier in unübertrefflicher Weise erreicht. Wie schön bilden sich größere Lichtmassen, von den Schattenlinien kräftiger Falten in lebendigem Flusse begränzt! Wie klar und rein zeichnet sich bei allem

Reichthum der Drapirung der Umriß der Geſtalt, und wie vollkommen frei von allem gekünſtelten, gezierten Weſen giebt ſich das Ganze, als könne und dürfe es nur ſo und nicht anders ſein! Wie frei und nobel, wie feſt und doch wie leicht (in Wirklichkeit beſſer noch, als unſere Abbildung es giebt) ſteht dieſe herrliche Geſtalt! In der Haltung des Körpers, in der Richtung des forſchenden Auges liegt etwas bedeutſam Sinnendes, und auf dieſer Zeusſtirn ruht ein Abglanz jener erhabenen Gedanken, denen der Meiſter in unſterblichen Schöpfungen Daſein gegeben hat. W. L.

Die „Geſchichte“ und die „Sage“, nach den Kartons W. v. Kaulbach's geſtochen von Louis Jacoby.

Die beiden Stiche, auf die wir durch dieſe Zeilen die Aufmerkſamkeit unſrer Leſer lenken möchten, gehören dem großen, durch die Buchhandlung von Alexander Duncker veröffentlichten Werke an, das die Kaulbach'ſchen Wandgemälde im Treppenhauſe des neuen Muſeums zu Berlin zum Gegenſtande hat. Das eine Blatt, „die Geſchichte,“ findet ſich in der bereits erſchienenen erſten Lieferung, das andre, „die Sage“, wird nächſtens mit dem zweiten Heft ausgegeben werden.

Es iſt augenblicklich nicht unſre Abſicht, auf das Unternehmen ſelbſt und ſeine Bedeutung für die Kunſt der Gegenwart hinzuweiſen. Wir wünſchen nur, die Leiſtungen eines jungen Künſtlers in's Auge gefaßt zu ſehn, der ſeine erſten Schritte in die Oeffentlichkeit bereits durch Zeugniſſe tüchtiger Begabung und gediegenen Strebens bezeichnet hat. Auf der Ausſtellung des Jahres 1850 trat Louis Jacoby, unter Mandel's Leitung gebildet, zuerſt mit einem Stiche nach dem Bilde von Aleſſandro Tiarini im Berliner Muſeum, den Evangeliſten Johannes darſtellend, ſo wie mit einem Portrait Peters von Cornelius nach einem Lichtbilde von Biow hervor. Dieſen fleißigen Arbeiten folgten, ebenfalls mit gerechtem Lobe von der Kritik erwähnt, auf der Ausſtellung von 1852 die Portraits der Generale York von Wartenberg und de la Motte Fouqué, beide für die Prachtausgabe der Werke Friedrichs des Großen beſtimmt.

In den vorliegenden beiden Stichen begegnen wir dem Künſtler bei derſelben Thätigkeit zwar, aber auf verändertem Gebiete. Und zwar hat er ſeinem Grabſtichel nicht etwa ein breiteres Feld der Thätigkeit eröffnet, ſondern im Gegentheil ihn auf engere Gränzen beſchränkt. Es ſind diesmal nicht Gemälde, es ſind Kartons, nach denen er geſtochen hat. Die Kunſt des Kupferſtechers feiert aber gerade darin ihre höchſten Triumphe, daß ſie die reich abgeſtuften Verhältniſſe von Schatten und Licht, den duftigen Farbenſchmelz, den der Maler geſchaffen, in ihrer Weiſe wiederzugeben ſucht. Allerdings verhält ſie ſich, gebunden durch ihre beſchränkteren Mittel, zur Farbenpracht eines Gemäldes, wie die Klavierſonate zur rauſchenden Symphonie; zeigt uns dieſelbe Landſchaft, die dort im Strahl der Sonne ſich unſern Blicken enthüllte, vom matteren Lichte des Mondes ſanft erhellt. Aber gerade jene feinen Uebergänge, die den Zauber eines guten Gemäldes ausmachen, ſind eine höchſt dankbare Aufgabe für den Kupferſtecher, und gewähren ſeinem Werk einen verwandten Reiz. Verzichtet er auf ſolche Erfolge und wendet die mühvoll langwierige Arbeit ſeines Grabſtichels an die Wiedergabe eines Kartons, alſo einer Umrißzeichnung, die in bloß andeutender Weiſe die Hauptpartieen näher charakteriſirt, da ſie dem Meiſter bei der Uebertragung in die Farbe nur als äußerer Anhalt dienen ſoll, ſo iſt das ein Akt der Selbſtverleugnung, der hoch angeſchlagen werden muß.

Hier alſo handelte es ſich darum, Kartons durch den Stich wiederzugeben, und zwar Kartons, die für Wandgemälde entworfen ſind, für Werke monumentaler Art, die ſelbſt in der Ausführung nur das Allgemeinere geben dürfen, denen die Detailſchilderung der Tafelmalerei verſagt iſt. Nun rechne man hinzu, daß dieſe Zeichnungen von Kaulbach's Hand herrühren, von einem Meiſter der Form, wie wir kaum einen Zweiten haben, der aber freilich dieſe hohe äußere Vollendung mit manchen innern Mängeln bezahlen muß. Denn bei jenem innigen Einvernehmen, in welchem er mit der Form ſteht, beherrſcht er ſie zwar in bewundernswürdigem Grade, aber in jener Weiſe, die oft vorkommt, wo man zu herrſchen glaubt, in Wahrheit aber der Beherrſchte iſt. Daraus geht für Kaulbach die maleriſche Schwäche ſeiner Compoſitionen hervor, die ſich im Laufe der Zeit, je ſchärfer die Eigenthümlichkeit des Meiſters ſich durchgeſetzt, nur geſteigert hat. Auf der „Hunnenſchlacht“ iſt ſie noch gar nicht zu bemerken. Zwar findet dort ebenfalls die Zweitheilung ſtatt, die den ſämmtlichen Hauptbildern des Treppenhauſes eigen iſt, aber derſelbe Impuls in reichſter Abſtufung der Uebergänge vom traumeswirren Auffahren bis zum dämoniſchen Auseinanderprallen des Geiſterkampfs in den Lüften durchzuckt alle Geſtalten der mächtigen Darſtellung und bedingt eben ihre ergreifende Gewalt. Schlimmer ſteht es ſchon um die „Zerſtörung des babyloniſchen Thurmes“, wo zwar daſſelbe Gefühl alle Gruppen beherrſcht, wenn es ſie hier auch nicht zum wüthenden Vertilgungskampf aufeinanderplatzen, ſondern zu haßerfüllter Trennung auseinanderfliehen läßt, wo aber auch der Aufbau des Ganzen auf einer loſen Zuſammenordnung beruht, die durch die phantasmagoriſchen Geſtalten des Himmels noch ſtärker betont wird — eine geiſtreiche Idee ohne Zweifel, die aber die innere künſtleriſche Einheit des Werkes noch entſchiedener aufhebt. Endlich auf dem dritten Bilde, der „Zerſtörung von Jeruſalem“ wirken die Compoſitionsmängel des vorigen Werkes zuſammen, ohne jedoch durch die dramatiſche Grundeinheit der Empfindung, die jenem innewohnt, gemildert zu werden. In dieſem Sinne ſind die großen Wandbilder im neuen Muſeum nicht leuchtende Kryſtalliſationen um den Kern einer Grundidee, ſondern Perlen, koſtbare, ſchimmernde zwar, die aber nur loſe an den Faden eines Gedankens angereiht erſcheinen. Deshalb ſtehen die ausgeführten Gemälde den Kartons ſo bedeutend nach, nicht ſowohl weil ſie von andern Händen herrühren, obſchon durch ſolche Theilung der Arbeit immer das feinſte Arom der Originalſchöpfung ſich verflüchtigt, ſondern weil Kaulbach jene großen Werke beim Entwurf offenbar nicht in Farben, ſondern in Umriſſen gedacht hat.

In dieſer Grundanlage, die mehr plaſtiſcher als maleriſcher Natur iſt, und die auf der einen Seite das rhapſodiſch-epiſodiſche Element der erwähnten Hauptbilder erklärt, wurzelt auch andrerſeits die hohe Bedeutung Kaulbach's, die ſich da am glänzendſten kund giebt, wo es ſich entweder um Compoſition von Arabeskenfriesen oder um die Verkörperung von Perſonifikationen und allegoriſchen Geſtalten handelt. Bei jenen hat der plaſtiſche Sinn in der reliefartigen Weiſe der Darſtellung, bei dieſen in der vollendeten Durchbildung der Form eine ſeinem Weſen ſo unbedingt zuſagende Aufgabe gefunden, daß dieſe Art von Schöpfungen zum Vorzüglichſten gehören, was wir dem Kaulbachſchen Genius verdanken. Von letzterer Art ſind die beiden Darſtellungen, deren Stiche uns eben vorliegen.

Wer kennt ſie nicht, dieſe herrliche Frauengeſtalt, die auf reichgeſchmücktem Marmorkapitäl ſitzend mit dem ernſten Blick des großen Auges ſinnend den Schriftzügen folgt, die ſie mit ſicherer Hand in die Blätter des großen Buches der Menſchheit trägt. Die Pracht des edel kräftigen Gliederbaues blickt frei aus dem nur zum Theil ihn verhüllenden Gewande hervor, das im einfachen Wurf ſeiner Falten ſich treu ihm anſchmiegt. An dieſer Figur ſowohl, wie auch am geflügelten Knaben, welcher das Buch der Göttin hält, hatte der Kupferſtecher gleich die Feuerprobe zu beſtehen durch den Beweis,

daß er die überaus schönen Formen, welche der Meister mit kundiger Hand und nur andeutend in jener wunderbar leichten und das feinste Verständniß herausfordernden Weise hingeworfen, die den Kaulbach'schen Kartons eigen ist, mit vollem Bewußtsein wiederzugeben vermöge. Dies ist ihm vollkommen gelungen; das Auge folgt mit jener seligen Befriedigung, die aus der Betrachtung plastischer Werke in die Seele sich zu gießen pflegt, diesen untadligen Formen, dem harmonischen Spiel der Muskelbewegung, die jedem Punkt, jedem Strich des Grabstichels die allein mögliche Richtung vorgezeichnet hat. Wie vorzüglich fein, um nur Eins hervorzuheben, ist das rechte Bein des Knaben, welches, durch das andre beschattet, auf dem Hintergrunde des Halbdunkels, das auf ihm liegt, alle die zarten Uebergänge der Muskeln in unübertrefflicher Wahrheit erkennen läßt! Auch die beiden reizend komponirten Kandelaber, die auf beiden Seiten gleich einem Rahmen das Bild einschließen, sind in der flüchtig skizzirten Weise ihrer Darstellungen mit großem Geschick zur Erscheinung gebracht, ohne an graciöser Leichtigkeit etwas einzubüßen. Die Wirkung des ganzen Blattes hat indeß noch einen entschiedenen Anflug malerischen Elementes, das namentlich in den feinen Abtönungen der Schatten des Fleisches, wo sie mit denen des Gewandes sich berühren, uns entgegentritt. Man erkennt den Kupferstecher, der eben von der gewohnten Nachahmung von Werken der Malerei kommt und aus der ihm geläufigen Technik in die Darstellung eines bloßen Kartons Etwas von dem der Farbe eigenthümlichen Zauber einmischt.

Auf einer selbständigeren Bahn zeigt er sich auf dem anderen Stiche, der die „Sage" darstellt. Den Liebhabern malerischer Stiche und anmuthig weicher Behandlung wird jenes erste Blatt vielleicht lieber sein: uns aber erscheint dieses, so schön und anerkennenswerth auch das erstere ist, als ein bemerkbarer Fortschritt gegen dasselbe. Es ist noch ganz dieselbe liebevolle Hingebung an das Original, dieselbe Tüchtigkeit der Auffassung, die uns dort so wohlgefiel, aber diese Liebe hat ihre jugendliche Schüchternheit überwunden und ist sich ihres Ziels und des Weges zum Ziele klar und freudig bewußt geworden. Darauf deutet die energische Strichführung, die sichere Art, mit der eine breitere, derbere Behandlung sich geltend macht. Das Blatt hat dadurch eine Großartigkeit, eine herbe Strenge gewonnen, die ebenso glücklich mit dem Gegenstand der Darstellung zusammentrifft, wie auf dem ersteren die weichere Behandlungsweise mit dem mehr anmuthigen Charakter ihres Gegenstandes. Ist es doch hier die wundersam ergreifende Gestalt der „Sage", die im ganzen Gepräge ihrer Erscheinung, besonders in dem scharf markirten Gesicht, unwidersprechlich den Geist nordischer Vorzeit kund thut.

Auf einem jener Hünendenkmäler grauen Alterthums sitzt sie, zu ihren Füßen zerborstene Aschenkrüge, morsche Gebeine, zertrümmerte Kronen und Schwerter der Helden. Prophetisch ist die Hand erhoben, und während Odins kluge Raben ihr Haupt Kunde bringend umkreisen, tritt das Auge vorstarrend aus seiner Höhle heraus, als strebe es, sich vergrößernd, die übergewaltigen Gegenstände seines Schauens ganz zu erfassen. Dieser Gesichtsausdruck, der in Kaulbach's Karton so machtvoll sich ausspricht, in dem danach ausgeführten Gemälde jedoch abgeschwächt erscheint, bricht hier in ungemindertem Vollgehalt hervor. Jede Linie fügt sich diesem Grundcharakter der Komposition, alles überflüssig feine Nüanciren und Abtönen ist streng vermieden, dem großartigen Styl der Darstellung sein volles Recht widerfahren. Schade nur, daß die linke erhobene Hand in der Verkürzung wirklich zu kurz gekommen ist, so daß sie in keinem Verhältniß zu der Mächtigkeit der übrigen Formen steht, ein Zeichenfehler, der bei einem Meister wie Kaulbach doppelt auffällt.

Auch hier wird die Gestalt auf beiden Seiten von zwei Kandelabern eingeschlossen. Zwei der reizendsten deutschen Sagen, vom Dornröslein und vom kühnen Siegfried, bilden die künstlerische Verzierung des Schaftes. Doch ist die Komposition derselben minder glücklich als die jener beiden andern Kandelaber. Dort bestehen die den Schaft umgebenden Gruppen stets aus drei Figürchen, hier nur aus zweien. Dadurch erhielten jene eine vollere plastische Wirkung, die hier fehlt und zugleich das Gesammtprofil zerrissen und unruhig erscheinen läßt. Der Stecher hat durch Anwendung von Schattenlagen sein Möglichstes gethan, größere Harmonie hineinzubringen, ist dabei aber hin und wieder in der Zeichnung minder sorgfältig verfahren, als bei jenen andern Kandelabern.

Wir halten es für unmöglich, daß das Wesen Kaulbach'scher Schöpfung treuer wiedergegeben werde, als es in diesen Blättern geschehen ist. Der Stecher läßt sowohl in Hinsicht auf das zarteste Verständniß der Form, als auch auf Erfassen des geistigen Gehaltes und des dadurch bedingten Ausdruckes Nichts zu wünschen. Ohne Zweifel kam der Umstand zu Statten, daß eine junge Hand, die noch nicht in einer zur Manier gewordenen Technik erstarrt war, ein junges Auge, das jedem schönen oder charakteristischen Gebilde naiv, ohne Befangenheit sich öffnet, und ein junger Geist, der in liebenswürdiger Begeisterung dem Zauber der Kaulbach'schen Formenwelt sich hingiebt, hier an's Werk ging. Und das ist es am Ende, was dem Gebilde menschlicher Schöpferkraft in unsrer Empfindung einen bleibenden Platz sichert: die treue Hingabe, die liebevolle Sorgfalt, die aus jedem Striche zu uns spricht, die uns um so inniger fesselt, je breiteren Boden in unsrer Zeit das kokette Prunken äußerlichen Virtuosenthumes gewinnt. **W. Lübke.**

Bemerkungen über eine Anzahl von Gemälden,

welche seit den letzten acht Jahren für die Bildersammlung des Königlichen Museums zu Berlin erworben worden sind.

Von **G. F. Waagen.**

(Schluß.)

Bilder aus der niederrheinischen Schule.

Von dem Künstler, welcher bisher nur als Kupferstecher unter dem Namen des Meisters von 1466 bekannt gewesen. (Nr. 547 A.) Die in blauen Mantel und Rock gekleidete Maria unterstützt mit der Rechten das auf ihrem Schooße sitzende Kind. Mit der Linken hält sie ein Buch, worin das Kind ebenfalls mit der Linken blättert, während es in der Rechten eine Birne hat. Der goldne Grund ist braun getippelt. (Auf Holz, 1 F. $\frac{1}{4}$ Z. h., $8\frac{3}{4}$ Z. br.) Die Charaktere von Mutter und Kind stimmen durchaus mit den Stichen jenes Meisters überein. Dasselbe gilt auch bis auf einen gewissen Grad von den Formen. Nur ist die Zeichnung hier um Vieles besser. Namentlich ist der Unterschied zwischen den naturwahren und in der Form völligen Händen der Maria und den manierirten und mageren in den Kupferstichen so groß, daß man ihn schwerlich allein aus der bequemen Technik des Pinsels, und der so ungleich schwierigeren des Grabstichels, sondern wohl eher durch die Annahme, daß das Bild einer späteren und reiferen Zeit des Meisters als die Stiche angehört, erklären kann. Jedenfalls ist aber der Urheber dieses, nicht wie Passavant äußert, in München, sondern in Bonn von Hrn. Baruch erworbenen Bildes, ein dem Meister E. S. gleichzeitiger und engverwandter Meister. Die Modellirung ist sehr sorgfältig, der Fleischton kühl röthlich. Ich ergreife diese Gelegenheit, um meine Ansicht über die Schule zu erörtern, welcher dieser treffliche Kupferstecher angehören möchte. Da sehe ich mich nun nicht im Stande, der Ansicht von Passavant beizupflichten, daß derselbe der oberdeutschen Schule beizuzählen sei, sondern halte ihn vielmehr mit Be-

stimmtheit für ein Mitglied der niederrheinischen Schule. Hier meine Gründe:

Bei keinem anderen deutschen Kupferstecher ist der Einfluß der van Eyck'schen Schule in dem Maaße wahrnehmbar, als bei dem Meister E. S. Namentlich aber erkennt man bei ihm die Einwirkung des älteren Rogier van der Weyden, wie denn sein Kaiser Augustus, dem die Sybille Maria mit dem Christuskinde zeigt (Bartsch Nr. 8, indeß dort irrig als Salomo, welcher die Götzen verehrt, beschrieben), offenbar nach dem Bilde dieses Gegenstandes von jenem Meister im Museum zu Berlin (Nr. 535) genommen ist. So findet sich auch bei ihm häufiger, als bei einem anderen deutschen Kupferstecher jener Zeit das niederländische Costüm angewendet, wofür ich hier nur das Martyrium des Sebastian (Bartsch Nr. 75), die eine Figur in dem Buchstaben m (B. Nr. 99) und das Urtheil des Salomo anführen will. Bei der frühen Ausbildung der Kupferstecherkunst in der Eyck'schen Schule, welche Passavant zuerst nachgewiesen und mit so vielen Beispielen belegt hat, ist es zugleich ungleich wahrscheinlicher, daß er sich auch im technischen Theil seiner Kunst als Stecher in den Niederlanden ausgebildet, als in Oberdeutschland, wo die wenigen vorhandenen Kupferstiche, welche man aus einer früheren Zeit halten kann, nach dem eigenen Geständniß von Passavant so roh sind, sich in einem so großen Abstand von ihm befinden, daß ein Verhältniß von ihm, als eines Schülers zum Meister, zu keinem der Urheber derselben denkbar ist. Sodann findet meines Erachtens eine ungleich größere Verwandtschaft zwischen den besten niederländischen Malern, z. B. dem Meister des Hochaltars zu Calcar, oder der lyversbergerschen Passion in Cöln, als zu den gleichzeitigen, mit wenigen Ausnahmen, verhältnißmäßig roheren Bildern der oberdeutschen Schule statt. Dafür, daß unser Meister dem Niederrhein angehört, spricht endlich der Umstand, daß die beiden namhaftesten Stecher dieser Gegend, Israel von Meckenen und Franz von Bocholt, sich offenbar nach ihm gebildet haben, wie schon Ottley bemerkt, und wie es sich Jedem aufdrängen muß, welcher die Werke der drei Stecher mit einiger Aufmerksamkeit verglichen hat. Wenn Passavant die oberdeutsche Mundart verschiedener Inschriften auf seinen Blättern als Beweis geltend macht, daß er der oberdeutschen Schule angehört, so lassen sich dagegen auch wieder dergleichen in der cölnischen und westphälischen Sprechweise anführen, wie in der ersten die Aufschrift: „**leert van mir, want ich sanftmoidig bin ind oidmoidich van herte**" auf einem sowohl in dem hiesigen K. Kupferstichcabinet, als im Besitz des Geheimen Raths Sotzmann befindlichen Blatte, welches den segnenden Christus vorstellt, in der letzten aber die Worte: „**Ern gost selig jor**", welche letztere ich genau von dem im brittischen Museum befindlichen Abdruck jenes Blatts mit dem Neujahrswunsch copirt habe, während Passavant dieselbe in oberdeutscher Mundart giebt. Aus allen diesen Inschriften, wie aus seinen Blättern, die Maria von Einsiedeln in der Schweiz betreffend, erhellt meines Erachtens nur, daß der Meister sich in verschiedenen Gegenden Deutschlands aufgehalten haben muß. Daraus, daß er eine Schildhalterin mit dem bairischen, und eine andere mit dem österreichischen Wappen gestochen hat, möchte ich indeß noch keineswegs schließen, daß er sich in diesen Ländern aufgehalten. Ersteres konnte er auch in der Rheinpfalz, wo ebenfalls eine Linie des Hauses Wittelsbach regierte, letzteres in den Oesterreich gehörigen vorarlbergischen Herrschaften ausgeführt haben.

Für die bairische Abkunft ist auch geltend gemacht worden, daß sich nur in München das bekannte Alphabet des Meisters vollständig findet. Hiebei ist indeß übersehen worden, daß fast das ganze dort befindliche Werk desselben, so wie überhaupt die Hauptmasse der Sammlung zu Mannheim von der pfälzischen Linie der Wittelsbacher gebildet und nur später nach München versetzt worden ist. In dieser meiner Ueberzeugung hat mich auch ein Aufsatz des Hrn. Dr. Nagler in Nr. 9 dieses Blattes vom vorigen Jahre, worin derselbe zu beweisen sucht, daß unser Meister aus München ist und Erhard Schön geheißen hat, nicht erschüttern können. Als Hauptbeweis für seine Ansicht führt er nämlich ein in einer Capelle der Frauenkirche zu München befindliches Gemälde, welches eine Kreuzigung darstellt, an, weil sich darauf die Buchstaben E. S. vorfinden. Zuvörderst sind nämlich dieselben ganz anders gemacht, sodann hat aber der ziemlich rohe Urheber weder in den Charakteren der Köpfe, noch in der Zeichnung oder der Art des Faltenwurfs irgend eine Uebereinstimmung mit den Blättern des Meisters E. S., was doch unerläßlich ist, um darauf ein solches Urtheil zu begründen. Daß in München gleichzeitig ein Magister Erhardus vorkommt und von alter Hand auf einem Blatt des Meisters E. S. die Worte M. Erhardus A. S. befindlich sind, scheint mir ebenfalls nicht ausreichend, um daraus abzuleiten, daß dieser Erhard identisch mit dem Meister E. S. ist.

Niederrheinische Schule von 1460—1490. (Nr. 548A.) „Der heilige Sebastian wird in Gegenwart von vier Personen zu Pferde von drei Schützen mit Pfeilen durchbohrt." Auf Holz, 1 F. 2½ Z. h., 10¾ Z. br. Dieses Bildchen ist durch die Mannigfaltigkeit und Bestimmtheit der Individualisirung in den Köpfen, durch die Lebendigkeit des Ausdrucks, die klare Färbung, die fleißige und im Gefühl seine Ausführung ein sehr werthvolles Werk aus jener Schule.

Hier gedenke ich auch der Flügel eines Altars von Conrad Fyol, dessen Mittelbild das Museum bereits besaß. (Nr. 575.) Die inneren Seiten stellen die Heiligen Barbara und Catharina, die äußeren die Verkündigung Mariä dar. Sie geben dem Mittelbilde an Zartheit der Köpfe um nichts nach und sind auch ebenso sorgfältig in allen Theilen durchgeführt. Sie befanden sich in der Sammlung des Generalpostmeisters von Nagler.

Bilder aus der späteren niederländischen und deutschen Schule.

Pieter Nason. (Nr. 1007A.) „Das Bildniß eines Mannes von mittleren Jahren" in schwarzer Kleidung, Alongenperücke und weißem Halskragen mit breiter Kante. Der Hintergrund landschaftlich. Bezeichnet P. Nason f. 1668. Auf Leinwand, 2 F. 7¾ Z. h., 2 F. 2¼ Z. br. Dieser so wenig bekannte Künstler ist ohne Zweifel einer der vorzüglichsten Bildnißmaler, welche die holländische Schule in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts aufzuweisen hat. Ein in ganzer, lebensgroßer Figur ausgeführtes Bildniß des großen Churfürsten im Schlosse zu Charlottenburg, welches er während eines längeren Aufenthaltes in Berlin ausgeführt, schließt sich den großen holländischen Malern aus der ersten Hälfte desselben Jahrhunderts, einem Frans Hals, einem B. van der Helst würdig an, aber auch das obige ist in der Anordnung, wie der Mann sich mit dem rechten Arm auf ein Postament lehnt, während er die Linke gegen die Seite stemmt, sehr natürlich und bequem, in der Zeichnung fein, in der Auffassung sehr lebendig, in der Färbung wahr, endlich in der Ausführung ungemein fleißig.

D. Teniers der jüngere. (Nr. 864A.) „Das stehend genommene Bildniß eines stattlichen Offiziers" in der Tracht des dreißigjährigen Krieges, mit dem breitkrämpigen Hut in der Linken. Der Hintergrund eine Landschaft mit Bäumen und Häusern. Auf Holz, 1 F. 3 Z. h., 11¾ Z. br. Derlei Bildnisse von Teniers kommen selten vor. Die Ausführung des sehr lebendigen, in einem warmröthlichen Fleischton gehaltenen Kopfes ist ungewöhnlich fleißig, die übrigen Theile geistreich und leicht in seiner gewöhnlicheren Art tokkirt, die Landschaft in einem fahlen Ton mit bleichem Abendschein, mit großer Meisterschaft nur in den Massen angegeben, die Wirkung des Ganzen trefflich.

Cornelis Saftleven. (Nr. 878A.) „Das Paradies." Der

auf der Erde ſitzende Adam benennt, die Hand ausſtreckend, die paarweiſe um ihn verſammelten Thiere. Unter den Bäumen der flachen Landſchaft zwei Palmen. Bezeichnet C. Saftleven 1658. Auf Holz, 2 F. 5½ Z. h., 3 F. 8¼ Z. br. Da dieſer Meiſter unter den Genremalern der holländiſchen Schule immer nur eine ſehr untergeordnete Stellung einnimmt, würde ich dieſes Bild nicht erwähnt haben, wenn es nicht, ſowohl im Umfang, als in der Naturwahrheit und Meiſterſchaft der Ausführung in dem auf dem Vorgrunde befindlichen Federvieh ſeine gewöhnlichen Leiſtungen weit überträfe.

Adriaen van der Velde. (Nr. 903A.) „Viehſtück.“ Im Vorgrunde einer Wieſe weidet eine bräunliche Kuh, während ſich eine graue ausruht. Rechts, im Mittelgrunde, eine Milchfrau mit Eimern und ein Hund, links, in der Ferne, eine Meierei, von Bäumen umgeben. Bezeichnet A. v. Velde F. 1655. Auf Holz, 10½ Z. h., 8¾ Z. br. Dieſes Bildchen vereinigt mit der großen Naturwahrheit und der Feinheit der Zeichnung, welche dieſem trefflichen Meiſter eigen ſind, eine warme, ſehr harmoniſche Haltung und eine höchſt zarte und gefühlte Ausführung.

Derſelbe. (Nr. 884A.) In einer hüglichten, mit Bäumen bewachſenen Landſchaft wird eine Heerde von Schafen, zwei Ziegen und einer Kuh nach dem Vorgrunde zu getrieben. Eine Hirtin trägt einen Korb auf dem Kopfe, ein größerer und ein kleinerer Knabe ſind im Geſpräch mit einem auf einer Anhöhe ſtehenden alten Landmann, neben welchem eine ſitzende Frau. Bezeichnet A van Velde 1668. Auf Leinw., h. 1 F. 8½ Z., br. 2 F. 2 Z. Sowohl durch den für dieſen Meiſter ſchon anſehnlichen Umfang, als die anſprechende und reiche Compoſition, die treffliche Führung der entſchieden einfallenden Lichter, die freie, geiſtreiche Ausführung, zumal in den Figuren und Thieren, gehört dieſes Bild zu den ſehr ausgezeichneten aus ſeiner ſpäteren Zeit. Da er in derſelben auf dunklen Grund zu malen pflegte, hat die Geſammtſtimmung einen kühlen und minder klaren Ton. Bei der großen Seltenheit der Werke des A. van der Velde, welcher bisher in der Galerie fehlte, darf ſich dieſelbe zu der Erwerbung dieſer Bilder Glück wünſchen.

Willem Romeyn. (Nr. 888B.) Im Vorgrunde einer gebirgigten Landſchaft mit einem Bergſchloſſe treibt ein Knabe eine Heerde Ochſen einher. In der Ferne noch eine dergleichen. Alle Gegenſtände ſind von einer nachmittäglichen Sonne warm beleuchtet. Bezeichnet W. Romeyn. Auf Leinw., 1 F. 6½ Z. h., 1 F. 9¾ Z. br. Auch dieſer Maler gehört zu denen zweiten Ranges, und könnte kein allgemeines Intereſſe in Anſpruch nehmen, wenn dieſes Bild ſich nicht von den meiſten Arbeiten deſſelben durch Compoſition, durch Klarheit und Wärme ſo vortheilhaft auszeichnete, daß es manchen Bildern eines Berchem oder Duſardin keineswegs nachzuſtehen braucht.

Rontbout. Eine waldige Landſchaft, in welcher ſich beſonders zwei einzeln im Vor- und Mittelgrunde ſtehende Eichen auszeichnen, zunächſt aber der Stamm einer abgeſtorbenen Eiche an einem Hügel, an deſſen Fuß ein Bach, die Augen auf ſich zieht. Im Mittel- und Hintergrunde einige Figuren. Bezeichnet Rontbout. Auf Holz, 1 F. 3½ Z. h., 1 F. 9¼ Z. br. Dieſes Bild hat in der Art des reinen Naturgefühls, in dem feinen Silberton, wie im Vortrag eine große Verwandtſchaft zu Hobbema. In anderen Bildern nähert ſich dieſer Meiſter wieder mehr dem J. Ruysdael. Es darf daher nicht Wunder nehmen, wenn man ſeine, meiſt mit ſeinem Namen bezeichneten Gemälde bald dem Hobbema, bald dem Ruysdael beigemeſſen ſieht, und zu dieſem Behuf auch öfter jene Bezeichnung geändert wird. Wie reich mußte eine Schule ſein, in der von einem ſo ausgezeichneten Maler ſo wenig Notiz genommen wurde, daß wir ſelbſt über Ort und Zeit der Geburt auch gar nichts verzeichnet finden!

Jan van Huyſum. (Nr. 1014A.) „Eine Landſchaft“ mit zwei hohen Bäumen im Vorgrunde, in deren Mittelgrund ein klares Waſſer, an welchem Gebäude, deren Hintergrund von einem hohen Gebirge abgeſchloſſen wird. Ein Hirte, eine Hirtin und einige Schafe bilden die Staffage. Bezeichnet Jan van Huyſum fec. Auf Leinwand, 1 F. 6 Z. h., 1 F. 3 Z. br. Unter den Landſchaften, welche dieſer berühmte Blumenmaler gelegentlich gemalt hat, gebührt dieſer ein beſonderes Lob. Bekanntlich hat er in dieſem Fache die hiſtoriſche Landſchaft angebaut, iſt indeß darin meiſt kalt in der Farbe, ſteif und kleinlich in der Behandlung. Hier aber finden wir außer der anſprechenden Compoſition eine warme und klare Farbe und eine wiewohl fleißige, doch freiere Ausführung.

Iſaac van Nikkelen. (Nr. 926A.) „Die innere Anſicht einer gothiſchen Kirche in Holland“, deren Decke, wie dort ſo häufig, die Form eines ſteinernen Gewölbes in Holz nachahmt. Bezeichnet Iſaac van Nikkelen 169.. Auf Leinw., 1 F. 4¾ Z. h., 1 F. 1¾ Z. br. Dieſer ſehr ſelten vorkommende Meiſter gehört zu den Architekturmalern der holländiſchen Schule, welche eine ungemeine Helligkeit und Klarheit des Geſammttons mit einer hinlänglichen Abrundung der einzelnen Theile zu verbinden gewußt haben.

Balthaſar Denner. (Nr. 1014B.) „Das Bildniß eines Mannes von mittleren Jahren mit einer gepuderten Alongenperücke.“ Auf Kupfer, 10½ Z. h., 8¾ Z. br. Eine ebenſo ungewöhnliche, als anſprechende Arbeit des Meiſters. Es findet ſich darin weder die mikroſkopiſche Ausführung, weshalb die Bildniſſe deſſelben beſonders berühmt ſind, und von welcher Art die Galerie des Königl. Muſeums unter Nr. 1014. ein ſehr vorzügliches Exemplar beſitzt, noch der, bei der Mehrzahl ſeiner Bildniſſe in Lebensgröße viel geringere Grad der Vollendung, ſondern es hat den Charakter einer mit wahrem Naturgefühl und der größten, aber keineswegs übertriebenen Ausführung höchſt meiſterlich gemalten Miniatur in Oel.

C. W. E. Dietrich. (Nr. 1023A.) „Der Waſſerfall zu Tivoli mit dem Tempel der Sybille.“ Auf Leinw., 3 F. 5¾ Z. h., 2 F. 9 Z. br. Sowohl in der Auffaſſung dieſes ſo unzählige Mal behandelten Gegenſtandes, als in der ſonnigen Beleuchtung, worin der Tempel, die Felſen darunter und das ſchäumende Waſſer glänzen, während der ſchön bewachſene Fels gegenüber in tiefem Schatten liegt, endlich in der klaren und markigen Behandlung gehört dieſe Landſchaft zu den beſten des Meiſters.

Derſelbe. (Nr. 1024A.B.) „Zwei Landſchaften.“ Die erſte, bergigte mit Vieh, iſt eine Nachahmung des Berchem. Nur die Figuren, Schäfer und Schäferinnen, ſind in dem gezierten Geſchmack der franzöſiſchen Kunſt damaliger Zeit. Daſſelbe gilt auch von der zweiten, worin er in der Landſchaft mit Ruinen ſich offenbar den Poelenburg zum Muſter genommen hat. Die ſehr gewandte und fleißige Behandlung iſt in beiden Bildern etwas geleckt, die Wirkung etwas bunt. Jedes iſt bezeichnet: Dietrich 1744, und 10¼ Z. h., 1 F. 2½ Z. br. Da dieſer Künſtler im nördlichen Deutſchland in ſeiner Zeit des größten Ruſs genoß, iſt es nicht mehr als billig, daß er in der Galerie des Muſeums in den Hauptrichtungen ſeines vielſeitigen Talents vertreten iſt. Dieſes iſt durch obige Bilder in einigen Beziehungen erreicht worden.

Kunſtliteratur.

W. Lübke, die mittelalterliche Kunſt in Weſtphalen. Leipzig, bei T. O. Weigel, 1853. 8. 442 S. nebſt einem Atlas von 30 lithographirten Tafeln.

Von **C. Schnaaſe.**

In dem Munde Aller, die ſich mit der Kunſtgeſchichte des Mittelalters beſchäftigen, iſt die Klage, daß wir das Material, die Kennt-

niß der noch vorhandenen Monumente, noch nicht in gehöriger Vollständigkeit beſitzen, und in der That giebt es in Deutſchland noch ganze Provinzen, die in dieſer Beziehung faſt eine terra incognita bilden, von denen wir wohl Einzelnes, aber nicht genug wiſſen, um ſie auf unſerer kunſthiſtoriſchen Karte ganz auszufüllen.

Es fragt ſich, wie dem am Beſten abzuhelfen ſei. In Frankreich hat man einen Weg eingeſchlagen, der zu bedeutenden Reſultaten geführt hat; es haben ſich archäologiſche Vereine gebildet, welche das große Land wie mit einem Netze überziehen, die ihre häufig wiederkehrenden Verſammlungen ſtets in andern Gegenden abhalten, dabei die einheimiſchen Kunſtfreunde über ihre Beobachtungen befragen, und ſo eine genauere Kenntniß verborgener Denkmäler und die Vergleichung der verſchiedenen Stylarten erleichtern. Die lange Reihe der Bände von Caumont's Bulletin monumental iſt auf dieſe Weiſe entſtanden und enthält ein überaus reiches, aber freilich auch wenig geſichtetes und ungleichartiges Material. Der Eifer der Männer, welche dieſe Beſtrebungen angeregt haben, iſt ſehr anerkennenswerth, das Geleiſtete mit Dank anzunehmen, aber der richtigſte, der kürzeſte Weg zum Ziele dürfte es nicht ſein. Ueberdies möchte dies Mittel aus manchen Gründen in Deutſchland nicht wohl ausführbar ſein. Man hat vorgeſchlagen, die Monumente zu inventariſiren, d. h. die Behörden, die Pfarrer und ſonſt geeignete Perſonen zu Mittheilungen über die in ihrer Nähe vorhandenen Kunſtwerke zu veranlaſſen und daraus Verzeichniſſe zuſammenzuſtellen. Das würde ohne Zweifel ſehr nützlich werden und manches Verborgene an's Licht bringen. Allein dieſe von höchſt verſchiedenen, meiſtens nur oberflächlich unterrichteten Perſonen aufgeſtellten Notizen würden doch immer nur ein höchſt rohes Material bilden, das eine zweite, umfangreiche Arbeit des Sichtens nöthig machen und auch dann noch das, worauf es für die Kunſtgeſchichte des Mittelalters eigentlich ankommt, das innere künſtleriſche Leben der geſonderten Gegenden und Provinzen nicht vollſtändig aufklären würde. Denn bei der Kunſt, wie in aller Geſchichte kommt es nicht auf die Zahl der Thatſachen an, ſondern auf die Kenntniß des inneren Lebens, deſſen Aeußerungen ſie waren. Nur deshalb ſuchen wir die Kenntniß der Thatſachen auch der Zahl nach zu vermehren, damit nur keine entgehe, die zur Beſtimmung dieſes inneren Weſens dienen könnte. In der Kunſtgeſchichte des Mittelalters, namentlich des früheren, war aber das allgemeine Leben minder wichtig, als das verſchiedenartige, das ſich in den einzelnen Provinzen entwickelte. Zwar ſtand das ganze Abendland, ſo weit man die römiſche Kirche anerkannte, in innerm Zuſammenhange, die Kunſt ging überall von verwandten Anfängen aus und alle Gegenden wurden mehr oder weniger von der allgemeinen geiſtigen Strömung berührt und fortgetrieben. Aber die Verbindung war eine loſere, die Eigenthümlichkeit der verſchiedenen Volksſtämme viel ſchärfer ausgeprägt, die Kunſt nahm auch noch eine ganz andere Stellung ein, machte nicht den Anſpruch auf Allgemeinheit, ſie unterwarf und fügte ſich klimatiſchen und lokalen Bedingungen mancher Art. Und ſo kam es, daß jede Provinz, wie ſie durch Stammesgleichheit, Naturgränzen, politiſche Schickſale und kirchliche Verbindung abgeſchloſſen war, innerhalb des großen Ganzen einen geſonderten Organismus bildete, der ſeinen eigenen Lebenslauf hatte, ſeine Individualität auf den verſchiedenen Stufen der allgemeinen Entwickelung beibehielt und geltend machte und vermöge derſelben wieder auf andere Provinzen und auf die Kunſt des ganzen Volkes einwirkte. Faßt man dies ins Auge, ſo ergiebt ſich auch, daß der ſicherſte Weg, um die erwünſchte vollſtändige Kenntniß des ganzen, zunächſt des deutſchen Kunſtlebens zu erlangen, nur durch das Studium der Provinzialeigenthümlichkeiten hindurchführt. Und für dieſes giebt es denn offenbar kein beſſeres Mittel, als wenn rüſtige, mit den gehörigen Kenntniſſen verſehene Männer je eine Provinz durchwandern, ihre Monumente ſo ſorgfältig als möglich durchforſchen, ſich durch dieſe eigne Anſchauung und unmittelbare Vergleichung ein Bild des geſammten Kunſtlebens dieſer Gegend verſchaffen und uns die Reſultate durch Beſchreibung und Zeichnungen mittheilen.

Unſre Literatur iſt an Werken dieſer Art noch ſehr arm. Wir beſitzen vortreffliche Monographieen, Sammelwerke, welche ſich auch wohl wie das von Boiſſerée über die niederrheiniſchen oder das (unvollendete) von Geier und Görz über die mittelrheiniſchen Denkmäler auf gewiſſe Gegenden beſchränken; aber ſie haben ihr Gebiet weder ſcharf begränzt, noch machen ſie überhaupt auf Vollſtändigkeit Anſpruch. Auch Puttrich's großes und inhaltreiches Werk iſt, ungeachtet der beigefügten ſehr nützlichen ſyſtematiſchen Ueberſicht, in dieſer Beziehung nicht ganz genügend, weil es abgeſehen von Anderem das Sachſenland, mit dem es ſich beſchäftigt, nach den modernen politiſchen Eintheilungen allzuenge umgränzt, während noch die Gegend bis an die Weſer heran, das Bisthum Hildesheim, Braunſchweig und ein Theil von Hannover derſelben monumentalen Schule angehören. Kugler hat das Verdienſt, in ſeiner pommerſchen Kunſtgeſchichte (1840) zuerſt die richtige Behandlung angedeutet zu haben, indem er eine vollſtändige Zuſammenſtellung der Leiſtungen dieſer Provinz in bequemer überſichtlicher Ordnung giebt, freilich in der urſprünglichen Ausgabe ohne Zeichnungen, die erſt bei dem erneuerten Abdrucke in den kleinen Schriften durch eine Reihe von ſehr intereſſanten Profilen und Skizzen erſetzt ſind. Leider indeſſen iſt gerade Pommern unter allen deutſchen Ländern in kunſthiſtoriſcher Beziehung das mindeſt bedeutende und eigenthümliche.

Der Verf. des vorliegenden Buchs befolgt im Weſentlichen denſelben Plan, nur daß ſein Werk von einem ſehr zweckmäßig eingerichteten Atlas von Zeichnungen begleitet iſt und daß ſeine Aufgabe eine viel dankbarere war. Auch Weſtphalen war bisher in kunſthiſtoriſcher Beziehung ein faſt unbekanntes Land *); und iſt doch ſo reich an mittelalterlichen Monumenten, giebt ſo intereſſante Aufſchlüſſe und Probleme, wie wenig andere Gegenden Deutſchlands. Allerdings beſitzt es keine ſo glänzende, jedem Laien imponirende Kathedrale, wie der Rhein am Kölner Dome, keinen Thurm, der an Höhe und ſchlanker Form dem Straßburger oder Wiener gleich käme; manche ſtädtiſche Kirchen ſind in der nüchternen Weiſe ſpäter deutſcher Gothik erbaut, der vorherrſchende Styl iſt ein Uebergangsſtyl, der nicht einmal ſo reich und ins Auge fallend iſt, wie der rheiniſche. Allein es hat vier mächtige Dome, eine große Zahl bedeutender Kloſter- und Pfarrkirchen, und zeichnet ſich vor Allem durch die Zahl der erhaltenen Denkmäler aus. Faſt in jedem Dorfe findet man einen mehr oder minder wichtigen Ueberreſt mittelalterlicher Kunſt, und unter dieſen zahlreichen Monumenten iſt manches höchſt anſprechende, bedeutende, manches Zeugniß feinen Sinnes und Geſchmacks, tüchtigen und klaren Strebens. Jedenfalls aber gewährt uns dieſe ungewöhnlich große Zahl des Erhaltenen die lebendigſte Anſchauung der ganzen künſtleriſchen Entwickelung und iſt dadurch auch in allgemeinerer Beziehung ſehr belehrend.

Der Verf. hat die Aufgabe, dieſe Schätze zu heben und zugänglich zu machen, in glücklichſter Weiſe gelöſt. Er iſt den Leſern dieſer Blätter durch zahlreiche gediegene Aufſätze und durch kleinere Werke genügend bekannt und bedarf meiner Empfehlung nicht. Aber ich darf meine Freude ausſprechen, daß es mir vergönnt iſt, dieſe erſte größere Arbeit meines jüngeren Freundes mit unbedingtem Lobe begrüßen zu können. Er hat das Land (mit Ausnahme einiger, auf der beigefügten Karte bezeichneten Stellen) nach allen Richtungen fleißig und gründlich durchforſcht und giebt uns die Reſultate dieſer ſeiner Entdeckungsreiſen nicht in periegetiſcher Form, ſondern

*) Die von Schimmel publicirten weſtphäliſchen Denkmäler geben nur wenige und ſehr mangelhaft ausgeführte Abbildungen.

bereits verarbeitet, in ſyſtematiſcher aber einfacher und überſichtlicher Anordnung, indem er in dem erſten und größern Theile des Buchs die Bauwerke, chronologiſch und in Gruppen verwandter Formbildung zuſammengeſtellt, in dem zweiten in ähnlicher Weiſe die Leiſtungen der bildenden Kunſt, nach ihren verſchiedenen Gattungen und Stoffen geſondert und wiederum chronologiſch geordnet beſchreibt. Dieſem eigentlichen Körper des Buches iſt eine umfaſſende Einleitung vorausgeſchickt, welche zunächſt eine Ueberſicht der geſchichtlichen Entwickelung des Landes, dann eine in vielfache Einzelheiten eingehende Charakteriſtik der weſtphäliſchen Kunſt, theils im Allgemeinen, theils in beſonderer Beziehung zunächſt auf Architektur, dann auf bildende Kunſt enthält. Dieſe Charakteriſtik giebt eigentlich den inneren Theil der Geſchichte; ſie ſtützt ſich auf Anſchauungen und allgemeine Bemerkungen, die dem Verf. durch die Vergleichung der Monumente im Ganzen und im Einzelnen entſtanden ſind, und die in jenem beſchreibenden Theile nicht an ihrer Stelle geweſen wären, ſie bringt die künſtleriſchen Reſultate mit dem Charakter des Volks und mit ſeinen hiſtoriſchen Schickſalen in Verbindung, zeigt wie jene aus dieſen hervorgingen oder bedingt wurden, und gewährt uns ſo einen neuen Belag für die große Wahrheit, daß die Kunſt, beſonders in primitiven Zeiten, ein treuer Ausdruck des Volksgeiſtes iſt.

Ich bedauere, die ſehr anſchauliche und lebendige Schilderung des Charakters dieſer urdeutſchen Provinz, welche der Verf. giebt, ihrer Länge wegen nicht wörtlich mittheilen zu können. Die Abgeſchloſſenheit Weſtphalens, die noch heute ungeachtet der ausgleichenden und nivellirenden Tendenz unſres Zeitalters in gewiſſem Grade beſteht und früher ſehr viel größer war, beruhet ſchon auf äußeren Gründen, auf dem Mangel eines durchfließenden mächtigen Stromes, da die ohnehin nur begränzende Weſer im Mittelalter für Schifffahrt und Handel unbedeutend war, und auf der politiſchen Zerriſſenheit des Landes, welche das Aufkommen einer centraliſirenden Hauptſtadt verhinderte. Dieſe äußeren Verhältniſſe ſtehen aber in engſter Verbindung mit den Neigungen der Bewohner, welche altgermaniſche Weiſe treuer als andre Stämme bewahrt haben, bei denen der Trieb nach Selbſtändigkeit, Unabhängigkeit und Einſamkeit ſo groß iſt, daß das Land, namentlich das den Kern der Provinz bildende Münſterland, noch jetzt mit einzelnen, von Gräben und Wallhecken umſchloſſenen Gehöften bedeckt und die Zahl der Dörfer und Städte verhältnißmäßig kleiner iſt als in andern Gegenden. Aus dieſem Grundzuge, der durch den Gegenſatz mit dem beweglichen, geſelligen, leicht erregbaren und dem Fremden zugänglichen Charakter des benachbarten Rheinländers in hellſtes Licht geſetzt wird, entwickeln ſich die weitern Eigenſchaften des Volksſtammes, der beſonnene, nüchterne, in Allem beſcheidene und Maaß haltende Sinn, das Mißtrauen gegen Neues und Fremdes, und das ſelbſt ſtarre Feſthalten am Hergebrachten, dabei aber eine tiefe und liebenswürdige Innerlichkeit des Gemüths. In künſtleriſcher Beziehung ging daraus theils ein zögernder, langſamer Gang der Entwickelung, das längere Feſthalten am romaniſchen, die Umgeſtaltung des glänzendern gothiſchen Styls in ſchlichtere Formen, theils aber auch eine der Malerei günſtige Stimmung und Anlage hervor, welche bedeutende Früchte hervorbrachte.

Eine Ueberſicht der weſtphäliſchen Kunſt nach Anleitung des vorliegenden Werkes wird genügen, um die Wichtigkeit des Letztern für unſere Disciplin ins Licht zu ſetzen.

In Beziehung zunächſt auf die Architektur ſind zuverläſſig datirte Monumente hier nicht häufiger als in anderen Gegenden. Aber die große Vollſtändigkeit der Monumente und die Abgeſchloſſenheit dieſer Schule geſtattet uns, die Sprache der Formen zu deuten und aus ihnen ſelbſt die Geſchichte ihrer allmäligen Entwickelung zu leſen.

Die weſtphäliſche Kunſt wurzelt nicht, wie die der Rheinlande und der romaniſchen Länder, im Römerthume, ſie beginnt noch nicht einmal unter Karl dem Großen, ihre früheſten Anfänge fallen in die Zeit der ſpätern Karolinger. Aber von dieſem Zeitpunkte an können wir ſie verfolgen, und ſchon die erſten Schritte der romaniſchen, aus der karolingiſchen hervorgehenden Kunſt wenigſtens an einigen merkwürdigen Ueberreſten beobachten. Die erſte Stelle nimmt hier die merkwürdige Vorhalle von Kloſter Corvey ein, welche muthmaßlich im neunten Jahrhundert erbaut, die römiſche Tradition noch in ziemlicher Friſche, ſtizzirte, aber regelmäßige korinthiſche Kapitäle, Zahnſchnitte und faſt antikes Gebälk zeigt. Von da an iſt freilich bis zum Anfange des elften Jahrhunderts eine Lücke, wo wir dann in der (bekanntlich nach der auffallenden Nachricht eines nahe ſtehenden Chroniſten mit Hülfe griechiſcher Werkleute ausgeführten) Bartholomäuskapelle zu Paderborn bereits bedeutſame Abweichungen von den alten Vorbildern wahrnehmen. Aber auch in den Krypten der Klöſter Abdinghof zu Paderborn und Vreden ſehen wir in der erſten Hälfte des elften Jahrhunderts noch antike Reminiscenzen, wenn auch ſchon erbleichend und mit der Neigung zu einfacheren und derberen Formen ringend. Von dieſer Zeit beginnt dann die Reihe der Baſiliken mit Würfelkapitälen und grader Decke, die wir bis um 1129 verfolgen können. Sie gleichen den rheiniſchen Kirchen dieſer Art darin, daß ſie, und zwar noch ausſchließlicher wie dort, nur auf Pfeilern ruhen; nur ein Fall einer Säulenbaſilika iſt entdeckt, der in Sachſen übliche Wechſel von Pfeilern und Säulen kommt hier gar nicht vor. Sie ſind von höchſter Einfachheit, aber während in Sachſen die grade Decke beharrlich beibehalten wurde und noch jetzt häufig erhalten iſt, iſt ſie hier faſt verſchwunden und durch ſpätere Ueberwölbung erſetzt. Die Anwendung der Pfeiler und die kräftige Anlage der Mauern erleichterten dies Verfahren, das aber doch auf eine früh entſtandene Vorliebe für die ſolidere Bedeckungsart ſchließen läßt. Auch begann man ſehr bald, wohl um die Mitte des zwölften Jahrhunderts, ſelbſt kleinere Kirchen ſchon urſprünglich als gewölbte anzulegen. Dies geſchah nun aber merkwürdiger Weiſe in der Art, daß man nicht wie in der Heimath des deutſchen Gewölbebaues, am Rhein, den Arkadenträger zwiſchen den gewölbtragenden Pfeilern ebenfalls als Pfeiler, ſondern als Säule bildete. Dieſe Anordnung wechſelnder Pfeiler und Säulen, die in Sachſen grade bei den Gewölbebauten verſchwand, kam daher hier mit ihnen auf. Der Verf. hat fünf Kirchen dieſer Art aufgefunden, die ſämmtlich noch dem zwölften Jahrhundert angehören, die älteſte derſelben, die S. Kilianskirche zu Lügde bei Paderborn, jedenfalls ſchon der Mitte deſſelben. Eine wiederum ſehr merkwürdige und völlig eigenthümliche Modifikation dieſer Anordnung beſteht aber darin, daß ſtatt der einfachen Säule zwei gekuppelte angebracht ſind, welche mit ihrem gemeinſamen Kapitäl den Scheidbogen tragen; der Verf. hat dies in ſechs Kirchen entdeckt, vier benachbarte in der Gegend von Paderborn, zwei anſcheinend etwas ſpätere, dem Ausgange des zwölften Jahrhunderts zuzuſchreibende, im Weſten des Landes. Dieſelbe Anordnung von Pfeilern mit einem dazwiſchen geſtellten Säulenpaar findet ſich in Deutſchland ſoviel ich weiß, nicht weiter, wohl aber in Frankreich an der Kathedrale von Sens und in England an dem von Wilhelm von Sens erbauten Chore der Kathedrale von Canterbury. Es iſt dies wiederum eines der vielfachen Beiſpiele, welche die Kunſtgeſchichte des Mittelalters bietet, daß gleiche Formen an verſchiedenen Orten unabhängig von einander entſtanden.

(Fortſetzung folgt.)

Zeitung.

Vc. **Berlin,** 24. Febr. Dr. Max Schasler hat heute seine Vorträge über Kaulbach's Wandgemälde im Treppenhause des hiesigen Neuen Museums mit einer Vorlesung über den „symbolisch-historischen" Charakter der Kaulbach'schen Darstellungen begonnen. Hoffentlich werden diese Vorträge durch den Druck veröffentlicht, da wir denn uns nicht versagen werden, sie einer eingehenden Kritik zu unterziehen, um die Widersprüche mancher der vorgetragenen Meinungen unter einander und mit den Axiomen jeder gesunden Kunstbetrachtung zu beleuchten.

Aus dem Nassauischen, 6. Febr. Unserm freundlichen Wiesbaden stehen durch die Munificenz und Kunstliebe unseres Herzogs neue große Verschönerungen bevor. Derselbe hat nämlich unsern überaus thätigen Bildhauer, den wackeren Professor Hopfgarten, beauftragt, eine kolossale Reiterstatue des Kaisers Adolph von Nassau auszuführen, welche auf der Wiese vor dem Kursaal, dem Theater gegenüber, aufgestellt werden soll. Auf beiden Seiten dieser Statue sollen zwei großartige Springbrunnen angelegt werden, welche ihre Wasserstrahlen 120 Fuß hoch werfen sollen. Obwohl Prof. Hopfgarten noch vollauf mit dem Neubau für die Kapelle zum Andenken an die verewigte Herzogin Elisabeth beschäftigt ist, welche der Herzog mit seinem bekannten vortrefflichen Geschmack ausführen läßt, soll er dennoch die Vorarbeiten zu jener kolossalen Statue schon begonnen haben. Mit ziemlicher Gewißheit spricht man auch von einem bedeckten Gange, welcher den Kochbrunnen mit den Colonnaden am Kurhause verbinden soll. (B. N.)

Rom, 5. Febr. Die Composition, welche Peter von Cornelius in Rom für die Absis des neuen Domes zu Berlin unlängst in Angriff nahm, ist beinahe beendet. Die Höhe dieser Absis, die an 90' reichen soll, bedingte den Umfang der Arbeit, so daß sie vielleicht die umfangreichste des Meisters ist; denn sie übertrifft in dieser Beziehung sowohl das jüngste Gericht in München, als sie dasselbe an künstlerischem Werth gewiß hinter sich läßt. Die gestellte Aufgabe der Vorbereitungen zum letzten Gericht, die bereits zu demselben Zwecke von Ph. Veit und Steinle bearbeitet wurde, gab dem Künstler durch ihre Neuheit eine glückliche Gelegenheit, seinen schöpferischen Geist zu entfalten, um so mehr, da er durch die gestellte Bedingung: Die Anwesenheit der Königlichen Familie in die Darstellung zu verflechten, die schwierige Aufgabe taktvoller Verbindung der göttlichen Welt mit der momentanen Wirklichkeit zu erfüllen hatte. Wegen der überraschenden Besiegung dieser Schwierigkeit, durch tief poetische Uebergänge, in der höchst gelungenen und einfachen Entwickelung des Ganzen, wie des monumentalen Styls, der an die Strenge und Großartigkeit altchristlicher Mosaiken erinnert, kann diesem Werke die allgemeine Anerkennung nicht entgehen. Die weitere Ausführung der Compositien in Deckfarben wird den Meister noch lange an Rom fesseln. Wir versagen uns auf Einzelnes einzugehen, da wir nächstens eine ausführliche Beschreibung einzusenden gedenken. — Der Papst Pius IX. hat Peter von Cornelius den Pius-Orden verliehen. Die nächste Veranlassung dieser Auszeichnung bietet diese neueste Arbeit des Meisters, von welcher der Papst durch den Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen Kunde erhielt, und alsobald darauf die Dekoration des Künstlers verordnete.

Kunstvereine.

Kunstausstellung zu Wiesbaden.

Nach den Satzungen des Nassauischen Kunstvereins wird dahier während der diesjährigen Curzeit vom 15. Juli bis 31. August die alle drei Jahre stattfindende größere Kunstausstellung veranstaltet werden. Die Ergebnisse der letzten Ausstellung sind wohl noch zu sehr in dem Gedächtnisse der Künstler und Kunstfreunde, als daß es nöthig wäre, die schönen Resultate derselben hier nochmals anzuführen, und glauben die Unterzeichneten daher die Künstler von nah und fern mit um so größerem Rechte und um so mehr Vertrauen zur Betheiligung einladen zu dürfen.

Die Bedingungen, unter welchen die Zusendung von Kunsterzeugnissen zu dieser Ausstellung zu bewerkstelligen ist, sind folgende:

1) Die Ausstellung, welche in den geräumigen, schönen Hof-Concert-Sälen des hiesigen Theatergebäudes stattfindet, wird den 15. Juli eröffnet und den 31. August geschlossen.
2) Die schriftlichen Anmeldungen zur Betheiligung werden bis zum 15. Juni erwartet; die Kunstwerke selbst müssen bis zum 1. Juli eingegangen sein. Spätere Anmeldungen und Zusendungen finden die im Interesse der Künstler liegende Berücksichtigung nur, soweit dies noch möglich sein wird und kann selbst eine Verweigerung der Annahme eintreten.
3) Zugelassen werden: Gemälde, Zeichnungen — wenn dieselben nicht unter Glas und Rahmen sind — und plastische Kunstwerke — diese jedoch nur nach vorher eingeholter Zustimmung der Ausstellungs-Commission.
4) Die eingesandten Kunstwerke müssen mit genauer Angabe des Namens und Wohnorts des Künstlers, so wie des äußersten Verkaufspreises, falls sie verkäuflich sind, und des Ortes ihrer weiteren Bestimmung begleitet sein, da nur alsdann für Verhütung einer möglichen Verwechselung, namentlich bei dem Verkaufe und der Weitersendung, gehaftet werden kann.
5) Für die Verpackung bei der Absendung werden die Herren Künstler selbst Sorge tragen, die Gemälde in die Verschläge einschrauben und die Fugen derselben von Innen und Außen gehörig verkleben. Die Verantwortlichkeit für die Erhaltung u. s. w. der eingesandten Kunstwerke kann für den Nassauischen Kunstverein erst dann eintreten, wenn solche unbeschädigt hier eingetroffen sind, weshalb die Ausstellungs-Commission bei der Auspackung, um den Zustand der Kunstwerke bei der Ankunft zu constatiren, und bei der Einpackung, um diese selbst zu überwachen, gegenwärtig sein wird.
6) Für die Beschädigungen während des Transports ist der Nassauische Kunstverein nicht verantwortlich.
7) Der ungefähre Werth der Kunstgegenstände wird gegen Feuersgefahr versichert werden.
8) Die Transportkosten fallen dem Nassauischen Kunstvereine zur Last und wird deshalb um die Wahl der billigsten Transportmittel, namentlich Dampfschiffe und Eisenbahnen, gebeten. Es findet dies jedoch nur unter folgenden weiteren Bestimmungen statt:
   a. Nachnahme für Verpackung und sonstige Spesen werden nicht vergütet.
   b. Bei allen Sendungen aus nicht zum deutschen Zollvereine gehörigen Staaten ist auf den Declarationen und Frachtbriefen die Bitte auszusprechen: daß die Steuerbehörden die Verschläge uneröffnet an den Bestimmungsort gelangen und hier erst die Revision und Abfertigung bewirken lassen möchten.
   c. Postsendungen werden nur franco angenommen, ingleichen Sendungen von andern Kunstausstellungen und werden die Kosten der Versendung an andere Kunstausstellungen von dem Nassauischen Kunstverein nicht getragen.
   d. Die Kosten der Rücksendung oder Weitersendung von Kunstwerken vor dem Schlusse der Kunstausstellung fallen dem Disponenten zur Last.
   e. Copien sind von der Ausstellung ausgeschlossen und werden auf Kosten des Zusenders zurückgesandt.
9) Alle Briefe bitten wir an den Vorsitzenden der Ausstellungs-Commission, Herrn F. Meyer, mit dem Zusatz: „Kunstausstellung betreffend" franco zu adressiren.

Wiesbaden, im Januar 1851.

Der Vorstand des Nassauischen Kunstvereins.

Ebenau, Director. Keck, Secretair.

F. Meyer, Vorsitzender der Ausstellungs-Commission.

Von den im R. und T. O. Weigel'schen Verlage in Leipzig erschienenen Jahrgängen des Deutschen Kunstblattes (1850—53) sind noch eine Anzahl completer Exemplare mit Titel und Register vorräthig und von mir durch jede Buch- oder Kunsthandlung für den Abonnementspreis zu beziehen.

Heinrich Schindler.

(Dieser Nummer ist eine artistische Beilage beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 10. Donnerstag, den 9. März. 1854.

Inhalt: Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit? Ein Versuch von A. Teichlein. I. — Ludwig Pietsch. Von W. Lübke. — Nürnberger Studien. Von A. v. Eye. I. — Kunstliteratur. W. Lübke, die mittelalterliche Kunst in Westphalen. Von C. Schnaase. (Fortsetzung.) — J. C. J. Gerst. Nekrolog. Von H. Weiß. — Zeitung. Berlin. Rom. — Kunstvereine. Akademie der Künste zu Berlin. Die Kunstausstellung zu Hannover. — An die deutschen Künstler im In- und Auslande. Neues Rathhaus in Hamburg.

Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit?

Ein Versuch von **A. Teichlein.**

I.

Neben der herrschenden Künstlerdynastie bewegt sich in der Sphäre moderner Kunst eine Seitenlinie, welche sich mit Aesthetik, Kunstgeschichte, Kritik, kurz mit alledem beschäftigt, was man, auf die mephistophelische Autorität gestützt, gemeinhin „die graue Theorie" nennt. Ich gebrauche dafür den Sammelnamen Kunstwissenschaft. Obgleich jene Seitenlinie in ihren Geschlechtstafeln, neben einer glänzenden Reihenfolge von Philosophen und Historikern, auch Namen von volksthümlicherem Klang aufzuweisen hat, wie z. B. den eines Lessing, ist es ihr doch noch keineswegs gelungen, sich gegenüber der ästhetischen Executivgewalt etwa die Rechte einer constitutionellen Kammer zu erringen; ja sie gilt in den Augen der stolzen Kunstdynasten wenig mehr als eine verachtete Pariakaste. Wollte man von der Aufmerksamkeit und dem Vertrauen, welches die Künstler den Theoretikern schenken, oder vielmehr nicht schenken, einen Schluß auf den Werth der Kunstwissenschaft für die Kunst ziehen, so wäre derselbe geradezu unter Null zu schätzen. Dieser Trugschluß würde indeß auf einem falschen Ansatz beruhen; denn Künstler und Gelehrte lassen sich eben aus menschlichen Gründen nicht so vollständig mit Kunst und Wissenschaft identificiren. In der That sind es zum großen Theil ganz äußerliche, menschlich wandelbare Ursachen, welche die zeitweilig isolirte Stellung der beiden kunstsinnigen Fractionen erklärlich machen. So ist es z. B. eine alte Wahrheit, daß die einheitliche Ausbildung einer bestimmten künstlerischen Begabung eine gewisse Beschränkung der allgemeinen Bildung ihres Trägers in sich schließt. Diese nothwendige und wohlthätige Beschränkung kann aber unter Umständen in wirkliche, indolente Beschränktheit ausarten; und solche gefährliche Umstände liegen heut zu Tage in der übermäßigen Arbeitstheilung in der bildenden Kunst. Künstler, welche (wie das in kräftigeren Zeiten nicht selten war) die drei bildenden Künste oder mindestens das ganze Gebiet einer einzigen ganz beherrschen, werden natürlich stets von höherer Bildung und freieren Geistes sein, als etwa Ein oder der Andere der Matadore unserer heutigen sogenannten Historien-, Genre- und Landschafts-, Portrait-, Schlachten-, Thier-, Architektur- und Stillleben-Malerei, welche sich abermals und abermals theilt in heilige oder profane, Schwarzwälder- oder Tyrolerbauern-, privilegirte Mondschein-, Pferde- und Hunde-Malerei u. s. w. Wer könnte sich bei solchem Superindividualismus der Kunst noch wundern, wenn Viele sich dergestalt in die moderne Selbstvergötterung ihres kleinen Ich's eingelebt hätten, daß sie die Kunstgeschichte lediglich von dem Standpunkte ihrer eigenen Staffelei aus betrachteten, und mit subjectiver und egoistischer Kurzsichtigkeit von keinem Gesichtskreis wüßten und wissen wollten, welcher außerhalb der vier Wände ihrer Werkstatt liegt! — Dagegen ist von der anderen Seite nicht zu verhehlen, daß der Mißcredit der Theorie ein theilweise von ihr selbstverschuldeter ist, und in gewissen Krebsschäden der Publicistik und formellen Uebelständen der Wissenschaft gute Gründe hat. Die Journalkritik hat sich selbst, Dank den sauberen Händen, welche sich ihrer zum großen Theil zu bemächtigen wußten, nicht selten zur Schleppträgerin der Koryphäen des Tages erniedrigt, oder sich so gesinnungslos parteiisch, und, was noch schlimmer ist, so bodenlos unfähig erwiesen, daß den Künstlern das herrschende Vorurtheil kaum zu verargen ist, welches unter Kritik nur mehr Lobhudelei, oder unfruchtbare, wenn nicht böswillige Negation versteht. Es ist zu beklagen, aber doch sehr begreiflich, daß der gerechte Widerwille gegen feile oder unberufene Kritikaster und impotente Schöngeisterei endlich so weit führen mußte, daß man nunmehr alle Kritik für überflüssig, verächtlich oder schädlich zu halten anfing, und auch den besseren Stimmen, welche sich hie und da vernehmen ließen, sein Ohr verschloß. — Im Gegensatze zu jener lockeren Marktschreierei der Journale häufte die gestrenge Wissenschaft mit deutscher Treue und dankenswerthem Forscherfleiß bändereiche Kunstgeschichten und straffe ästhetische Systeme auf einander. Damit hat sie aber nur wieder für den Forscher und Aesthetiker gearbeitet; denn der Künstler hat nicht bloß seiner Arbeit willen, er hat seiner eigensten Natur nach niemals Zeit und Ruhe, wohlbeleibte Bände durchzustudiren; Hin-

gebung und Ausdauer sind ihm nur für seine productive Thätigkeit geschenkt, soll aber seine receptive Fähigkeit in Anspruch genommen werden, so wird man ihn zwar von lebhafter Auffassungsgabe, aber auch nur von momentan erregbarer und sprunghafter Empfänglichkeit finden. Mit dem ersten Wort, das bei ihm gezündet hat, kehrt er einer ganzen Bibliothek den Rücken; er muß das Empfangene in sich verarbeitet und aus sich heraus zur Erscheinung gebracht haben, bevor er Neues empfangen kann. Das wissenschaftliche System vollends taugt ihm in keiner Beziehung; schlöss' es sich auch nicht schon durch die Schulsprache in der gelehrten Schule ab, so würde es den Künstler doch immer, weil es ein an sich künstlich geschlossenes ist, grade um dieser Abgeschlossenheit willen abschrecken. Nach seinem Gefühl muß sich die Aesthetik in der Kunst selber abschließen; ihr Wissen soll ihm nur Werkgeräthe liefern, das Uebrige will er sich vorbehalten. „Dem Charakter des Genius gemäß (sagt Vischer treffend) geht sein Wissensdrang nicht auf die letzten Gründe, sondern nur auf ein Eindringen, Verstehen der Beziehungen und Vermittelungen, er muß die lebendige Form als unaufgelösten, schließlichen Anhalt stehen lassen." Denn „der Dichter (Künstler) darf nicht Philosoph sein." Wenn also die Theorie brauchbar und dem Künstler lebendig werden will, so muß sie selbst genial, d. h. dem Bedürfniß und Charakter des productiven Genius gemäß behandelt werden. Daß es Aesthetiker von so klarem Blick in die Künstlernatur giebt, wie er aus obiger Bemerkung hervorblitzt, mag zugleich als Beweis dienen, daß die Kunstwissenschaft doch manches geleistet haben möchte, was gar wohl in künstlerisches Fleisch und Blut hätte übergehen können, aber aus manchfachen Gründen, abgesehen von der wissenschaftlichen Systemsperre und Weltschweifigkeit, noch nicht übergegangen ist. Zudem darf nicht verkannt werden, daß die Bedeutenderen unter den neueren Kunstgelehrten in der That nach wirksameren Darstellungsformen streben. Im Allgemeinen bleibt es aber immer noch wahr: unsere Fachmänner treiben Kunstwissenschaft allzusehr um der Wissenschaft und allzuwenig um der Kunst willen, als daß es sie befremden dürfte, wenn eine Wechselwirkung von Theorie und Praxis, Denken und Thun, von den Künstlern geradezu geleugnet wird. Just in dem Sein oder Nichtsein einer solchen Wechselwirkung liegt aber die Lebensfrage, deren Lösung über Werth oder Unwerth der Kunstwissenschaft für die Kunst entscheidet. Es ist somit die erste Aufgabe dieses Versuchs, nachzuweisen, daß trotz jener beiderseitigen Hindernisse und Mängel, welche jeden Einfluß der Erkenntniß auf die Production zu vereiteln scheinen, dennoch eine solche Wechselwirkung nicht allein möglich und nothwendig, sondern im Ganzen und Großen auch vorhanden sei. Der Beweis hiefür springt allerdings aus dem Sein und Lebensprincip der modernen Kunst selbst hervor; so leicht er daher an sich zu führen ist, ebensoschwer bleibt es, ihm allgemeine Geltung zu verschaffen; denn hier gilt es, die zäheste aller irdischen Mächte zu überwinden: das bequeme, geistesträge Vorurtheil!

(Fortsetzung folgt.)

Ludwig Pietsch.

Seit Kurzem hängt meinem Schreibtisch gegenüber ein Bild, das ich mir auf einige Zeit zu Gaste gebeten habe. Es ist ein weibliches Portrait, in Oel gemalt, nicht gar groß, eine Leinwand von kaum zwei Fuß im Quadrat, aus welcher sich kreisförmig begränzt das Bild hervorhebt.

Man kann an der Malerei im Einzelnen Mancherlei aussetzen und der Künstler würde mich ernstlich bitten zu schweigen, wenn er eine Ahnung davon hätte, daß ich im Begriff bin, dem Deutschen Kunstblatt Etwas von seinem Werke zu erzählen. Mit breitem, kräftigem Pinsel gemalt, mangelt hin und wieder eine sorgfältigere Vertreibung der Farbentöne, und auch der Modellirung der Schulter, die aus dem etwas herabgeglittenen braunseidenen Gewande unverhüllt vorblickt, könnte man bestimmtere Durchführung wünschen. Auch der Goldrahmen — daß ich's nicht vergesse! — mangelt dem Bilde, und so kommt seiner Wirkung gewiß kein Mittel kluger Effektberechnung zu Hülfe; ja es fehlt ihm, ganz rahmenlos wie es ist, an solchem immerhin nicht unwichtigen Abschluß.

Aber was wollen diese Mängel bedeuten, von denen die inneren ohnehin der Vergangenheit angehören, da wir eine frühe Jugendarbeit des Künstlers vor uns haben, deren Fehler er bereits abgestreift hat, — was wollen sie bedeuten gegen die Vorzüge des Bildes, die überzeugende Gewalt des Lebens, die frische Energie der Auffassung, die edle, auch in der Farbe harmonische Totalwirkung, das eigenthümlich Fesselnde des Gegenstands der Darstellung! Man vergißt die Mängel und wird mehr und mehr angezogen von dem charakteristischen Ausdruck dieses Kopfes.

Es ist nicht etwa eine jener strahlenden Schönheiten in lachender Jugendpracht, deren erstes Erscheinen sogleich Bewunderung fordert; oder ein Bild jener sanften weiblichen Anmuth, die mit der Unwiderstehlichkeit milder Gewalt sich Dir in die Seele schmeichelt. Es ist ein Kopf, fast magdalenenhaft, mehr düster und tragisch, als lieblich, mehr großartig historisch, als zart genreartig. Um diese dunklen Augen lagert, ihre ursprüngliche Glut verschleiernd, ein trüber Schatten; diese feingeschnittenen Brauen, welche die schmale, niedrige Stirn umgränzen, haben oft im Kummer sich gesenkt; der wohlgeformte Mund, mehr weich und voll als scharf geschnitten, verräth ein schmerzliches Zucken; ja selbst die Haltung des Kopfes, wie er mit einer Seitenwendung halb über die Schulter weg aus dem Bilde herausblickt, verstärkt den Ausdruck träumerischen Grämens, und das üppige rabenschwarze Haar, das aufgelöst lang herabfällt, umgiebt wie mit schwarzem Geheimniß Hals und Nacken.

Aber dies Geheimnißvolle eines unbestimmten Grams, der doch nur wie ein Schauer das edel gebildete Gesicht überrieselt, nur die Wange etwas schmal gemacht hat, ohne ihr den leisen Anhauch von Roth zu rauben, ohne den Formen der Züge sonstigen Abbruch zu thun, erhöht den Reiz des Bildes. Es ist für uns nicht mehr Portrait, es wird zum Motiv eines Charakterkopfes, und gerade weil es nur Motiv ist, wird es zum anziehenden Gegenstande für unsere Phantasie, die ungehemmt aus seinen Linien die Fäden einer inhaltreichen Geschichte spinnt.

Das Bild ist von Ludwig Pietsch gemalt. Als geschickten Zeichner kannten wir, kannten die Leser des Deutschen Kunstblatts ihn schon vom vorigen Jahre her, wo er die Marmorgruppen der hiesigen Schloßbrücke von Schievelbein und Bläser radirt hatte. Obwohl vorher noch nicht vertraut mit der Führung der Nadel, wußte er mit leichtem Strich, die Charakteristik des Gegenstandes in die knappste Abbreviatur fassend, jene trefflichen Gruppen in geistreichster Weise zu skizziren. Auch in der vorigen Nummer dieses Blattes hatten wir eine Radirung von ihm nach der Statue Rauch's von Drake. Als Maler lernte ich ihn erst durch das eben beschriebene Portrait kennen.

Augenblicklich liegt mir nun ein andres Werk desselben Künstlers vor. Zwar nur mit Kreide gezeichnet und ebenfalls mehr als flüchtiger Entwurf, denn als ausgeführtes Bild zu betrachten, verdient, ja heischt es sogar die volle malerische Behandlung. Aus einem gezeichneten ovalen Rahmen blickt uns ein junges Weib an, im Schoß einen kleinen Knaben haltend, der in vollen Zügen an der Brust der Mutter schwelgt. In dem langen dunklen Haar, dem schmalen Gesichte mit der feingeformten, leise gebogenen Nase glau-

den wir den interessanten Gegenstand jenes Portraits wiederzuerkennen. Aber es ist ein anderer Ausdruck in ihren Zügen. Zwar zuckt noch ein Nachklang jenes geheimnißvollen Wehes darüber hin; allein die Wonne erster Mutterseligkeit mischt sich hinein, daß das Auge lächelt, während der Mund noch weint. Und gerade dies schmerzerfüllte Lächeln läßt die Innigkeit, mit der sie sich liebend über den Säugling bückt, der in harmloser Lust froh die nackten Glieder dehnt und die Füßchen streckt, doppelt tiefempfunden erscheinen. Das junge Weib, wie es da sitzt mit seiner Wonne und seinem Leid allein, erscheint uns wie eine Hagar in der Wüste, die selbst die höchste Seligkeit des Weibes mit einem bittern Zusatz von Sorge und Noth erkaufen muß.

Dies Bild ist nicht in der vielfach beliebten sauber geleckten Weise behandelt; es hat Herbes, wie sein Stoff. Auch läßt sich in kleinen Einzelheiten, wie z. B. an der Verkürzung des rechten Fußes des Kleinen, Mangelhaftes, in der Durchführung der Gewandung, die im Ganzen nobel und mit freiem Schwunge angelegt ist, hin und wieder Unschönes, Unmotivirtes entdecken. Aber auch hier bringt die Fülle lebendiger Natur, die darin webt, die ächt menschliche Weise, wie sie zu unserer Empfindung spricht, jene kleineren Bedenken, die ohnehin bei einer vollen malerischen Ausführung ohne Zweifel schwinden würden, zum Schweigen. Zudem ist im Aufbau der Composition eine wahrhaft grandiose Einfachheit, und in der Art, wie sich das Ganze in den ovalen Rahmen fügt, oder vielmehr wie die Darstellung mit aller Macht des Lebens aus dem Rahmen hervorspringt, giebt sich nicht bloß ein feiner Sinn für Eurhythmie, sondern auch für großartige Stylisirung klar zu erkennen.

Jedenfalls bekunden beide Schöpfungen, daß der Künstler, der sie entworfen, ein offnes Auge, einen scharfen Blick für jenen tieferen Inhalt des Lebens hat, der sich oft in anspruchloser Hülle birgt, und daß er, weit entfernt durch das Anstreben einer gewissen Niedlichkeit, die so oft den Erscheinungen ihre charakteristische Spitze abbricht und sie dadurch flach und in schlimmer Weise verallgemeinert darstellt, gerade umgekehrt mit vollem Bewußtsein und entschiedenem Erfolge das Individuelle in der tiefsten Eigenthümlichkeit seines Wesens betont.

Endlich muß ich noch einiger Portraits erwähnen, die Pietsch theils in Oel, theils in Kreide ausgeführt hat. Erstere zeigen einen entschiedenen Fortschritt in der Farbenbehandlung und bewähren jene Richtung auf edle Einfachheit und Harmonie einerseits und scharfe Charakteristik andererseits, die sich eben so fern hält vom Prunken mit fremdartigen Effekten, wie von übertriebener Weichlichkeit und Glätte. Ueberall tritt der Darstellende bescheiden zurück und läßt um so treuer und wirkungsvoller die darzustellende Persönlichkeit sich herausheben. Diese männliche gesunde Auffassung berührt um so wohlthuender, da ihr in hohem Grade die Fähigkeit eigen ist, im engen Rahmen und mit den beschränkten Mitteln bildlicher Darstellung eine geistvolle und prägnant erfaßte Charakterschilderung zu liefern. Besonders auffallend trat dies bei der flüchtigst entworfenen ersten Skizze zum Portrait eines unserer bekanntesten Kritiker auf dem Gebiete der Philosophie hervor, wo die geistige Bedeutung der auffallend großartigen Stirnbildung, des sinnenden Auges, des fein geformten Mundes, um dessen Winkel sich ein Lächeln leiser Ironie lagert, mit einer Bestimmtheit und Sicherheit in den spärlichen, derb hingeworfenen Strichen sich kund gab, die den Beweis gewährte, daß dem Künstler die innere Bedeutung jener Züge zum klaren Bewußtsein gekommen sei.

Es ist eine schöne und lohnende Aufgabe, weiteren Kreisen von den Werken zu berichten, die ein anerkannter Meister in reicher Fülle hervorgebracht hat. Aber es ist auch eine schöne Pflicht, auf jung heranstrebende Talente hinzuweisen, die den Keim zu tüchtigen Leistungen in sich tragen, wenn auch vielleicht eine äußere Gelegenheit bisher mangelte, völlig gereifte Früchte daraus hervorgehen zu lassen. Solche Keime künstlerischen Schaffens bedürfen zu ihrer freudigen Entfaltung des warmen, belebenden Sonnenstrahles, den wir ihnen von Herzen wünschen. **W. Lübke.**

Nürnberger Studien.

Von **A. von Eye.**

I.

Die Hertel'sche Madonna.

Es ist bekannt, daß eins der ansehnlichsten, beglaubigten Bilder von Hans Burgkmair sich in der ehemals Hertel'schen Sammlung zu Nürnberg befindet, eine Maria mit dem Kinde, mit dem ausgeschriebenen Namen des Künstlers und der Jahresbezeichnung 1509. — Kugler sagt von derselben: „Eine besonders edle Maria, in einer Landschaft thronend, wiederum mit einem häßlichen Kinde, besitzt Hr. Hertel in N." — v. Rettberg äußert sich noch schärfer: „In der Hertel'schen Sammlung ist von 1509 die im Freien thronende Maria — — sehr schön gemalt mit kräftiger, klarer Farbe und der Ausdruck der Maria so lieblich und anmuthig, wie der des Kindes wahrhaft abschreckend und unschön." — Nach diesen Urtheilen müßte der sonst so treffliche Künstler in Verdacht gerathen, als ob er sich bei diesem Bilde an eine Aufgabe gemacht, der er nicht gewachsen war, daß er unternommen, eine Maria mit dem Kinde zu malen, von denen nur die erstere ihm glückte, das letztere aber in hohem Grade mißlungen ist. Zwar kommen verunglückte Formen in jener Zeit ja häufig genug vor und würde ein solcher Fall, wenn nur davon die Rede wäre, weniger den Künstler, als der ganzen Zeit zur Last fallen. Aber auf diesem Bilde findet sich wirklich bei ziemlich gut eingehaltener Anatomie ein so widerwärtiges, verdrießliches Geschöpf, das den Christusknaben vorstellen soll, daß auch bei mäßigen Anforderungen gegen Burgkmairs guten Geschmack sich bedeutende Zweifel erheben müßten, wenn er ohne weitere Bedingung diese Fratze, welche durch ihr lebendig aufgefaßtes natürliches Leben noch mehr beleidigt, für den Knaben hätte ausgeben wollen, der sonst immer als Inbegriff aller Holdseligkeit dargestellt wird. Trotzdem bleibt, wenn wir auf dem Bilde nur die Maria mit dem Kinde in's Auge fassen, das Urtheil jener angezogenen Kunstrichter wahr; aber dieses Urtheil, welches mit einschließt, daß die Arbeiten Burgkmairs neben seiner Künstlerschaft auch mit vom Glücke und zufälligem Gelingen abhingen, könnte schon Anstoß geben, für dieses Bild eine andere Erklärung und für die räthselhaft häßliche Erscheinung des Christusknaben einen Grund zu suchen. Und wirklich sehen wir in dem Bilde selbst den Weg dazu angebahnt. Es finden sich an demselben das Fuggerische und ein anderes Wappen angebracht, welche wahrscheinlich durch Heirath mit einander in Verbindung getreten waren, und den Gedanken nahe legen, daß das Bild einst zu der Fuggerischen Familie eine nähere Beziehung gehabt und wohl gar ein Portrait aus derselben darstelle. Von diesem Standpunkte aus betrachtet, verwandelt sich das Gemälde vor unsern Augen und jeder Zug in demselben beginnt für diese Meinung zu sprechen. Nach aufgegebener Idealität erlangt es eine so vortreffliche Wirklichkeit, daß seine ganze Entstehungsgeschichte sich unmittelbar aufdeckt. Eine schöne Fuggerin bekam den Einfall, sich mit ihrem erstgebornen Sohne als Maria und Christuskind

malen zu lassen; sie wandte sich an H. Burgkmair, der auch sonst als Maler ihres illustren Hauses bekannt ist. Der Künstler ließ für gute Bezahlung sich willig finden, zumal da die junge Mutter ihm das herrlichste Vorbild lieferte. Zwar taugte der Knabe zu Nichts weniger als zur Darstellung eines Christkindes, er hatte scharfgeschnittene, altaussehende Gesichtszüge; aber welche Mutter übersieht nicht diesen Makel bei ihrem eigenen Kinde? Und der Maler machte ihn nicht anders geltend, als auf seine Weise, durch den Pinsel. Die junge Frau kommt zur Sitzung; der Künstler drapirt sie; giebt ihr ein rothes Gewand mit grünem Oberkleide und weißer Kopfbedeckung und legt die Falten in schönster Ordnung. Das gelöste Haar fällt in kastanienbraunen Locken gar lieblich auf die Schulter; sie nimmt mit der Linken ein Gebetbuch, mit der Rechten die Hand ihres Kindes, welches vor ihr stehen soll, und schlägt die Augen nieder. Aber nun kommt der gewöhnliche Jammer, der entsteht, wenn Kinder gemalt werden sollen; der kleine Unhold will nicht ruhig bleiben. Man hat ihn nackt ausgezogen, und schon das fällt ihm unbehaglich; seine Linke wird zwar von der Mutter festgehalten, und um die Rechte unschädlich zu machen, hat man ihm eine große, frische Feige in dieselbe hineingegeben, die er, um sie besser halten zu können, an die Hüfte drückt. Er hat sich aber mit Gewalt herumgedreht — ohne Zweifel um den Maler anzusehen, so daß sein linker Arm, den die Mutter nicht losläßt, straff über die Brust gespannt erscheint. Der Maler hat ihm ein böses Gesicht gemacht, und ganz erschreckt und verbittert sieht der kleine Geldsack zur Seite. Er wagt nicht, mit den Augen vor dem Gesichte des bösen Mannes die alte Wendung zurückzumachen; zudem hat er sich mit dem einen Fuße in einer Falte des langen Gewandes verwickelt, so daß er, auf dem andern schwer ruhend, halb angelehnt, halb hängend, endlich gebannt bleibt und dem Künstler einen Augenblick verschafft, wo er ihn, wenn auch in ungünstiger Stellung, aufzufassen vermag. Die Mutter hält den Knaben um jeden Preis fest; aber dies hat wieder auf ihre Stellung einen Einfluß. Ihre Haltung bekommt etwas Gespanntes; der rechte Arm und Nacken werden ein wenig steif; die Augenbrauen heben sich, während die Lieder gesenkt bleiben, so daß in gleicher Entfernung zwischen Brauen und Wimpern, über dem Augapfel eine ziemliche Vertiefung sich bemerkbar macht. Dies Alles ist aber vom Künstler mit so feiner Beobachtung der Natur, mit solcher Portraitwahrheit wiedergegeben, daß einmal über die Entstehungsart des Bildes kein Zweifel mehr herrschen kann, andererseits dasselbe bei dieser Betrachtung ebensosehr gewinnt, wie es bei der andern verlieren muß. Selbst der „abschreckende Christus" flößt einiges Interesse und humoristisches Wohlgefallen ein, wenn man an seinen gequälten Stellvertreter zurückdenkt, der vor 300 Jahren unfreiwillig diese mißglückte Rolle spielen mußte. Daß das Bild trotzdem, wie zu vermuthen ist, wohl aufgenommen wurde, bewirkte wohl die eben so edle, wie liebliche Gestalt der Maria, in welcher die Mutter ihrer eignen Schönheit ein Opfer gebracht fand, so wie die sonstigen Vorzüge des Gemäldes, welches namentlich wegen des reichen, überall harmonisch geordneten Beiwerkes als eine der schönsten, durchdachtesten Arbeiten des Meisters gelten muß. In dem häßlichen Knaben sah die Mutter, wenn auch keinen Christus, doch immer ihr Kind. — Wollte man aber unwahrscheinlich finden, daß solch ein Kunstwerk, wenn es einmal im Besitz der Familie war, von derselben gelassen sei, so könnten wir, daß so Etwas möglich, leider noch durch andere Beispiele beweisen.

Kunstliteratur.

W. Lübke, die mittelalterliche Kunst in Westphalen. Leipzig, bei T. O. Weigel, 1853. 8. 442 S. nebst einem Atlas von 30 lithographirten Tafeln.

Von **C. Schnaase.**

(Fortsetzung.)

Um diese Zeit oder bald darauf kam aber in Westphalen eine viel merkwürdigere, sehr folgenreiche Neuerung auf; man verlies die althergebrachte Basilikenform und gab allen drei Schiffen eine gleiche oder doch soweit sich annähernde Höhe, daß die Oberlichter des Mittelschiffs fortfielen. Die kunsthistorische Bedeutung dieser nur in Deutschland üblichen*) und für Deutschland charakteristischen Form, auf die ich schon in meinen Niederländischen Briefen aufmerksam gemacht habe, ist jetzt allgemein anerkannt. Ich kannte aber damals Westphalen nicht und irrte, wenn ich die Entstehung dieser Hallenkirchen (wie der Verf. sie, ich weiß nicht ob zuerst, gewiß sehr zweckmäßig benannt hat) von der Elisabethkirche zu Marburg (1235) herleitete und ihre weitere Verbreitung dem Einflusse des Ziegelmaterials zuschrieb; sie sind, wie das Werk des Verf., außer Zweifel setzt, in Westphalen, im Steinbau und vielleicht 40 oder 50 Jahre früher entstanden. Nirgends ist diese Form so einheimisch wie hier. Nur hier kommt sie schon im romanischen Style auf, wird dann im Uebergangsstyle so vorherrschend, daß sie nur wenige Ausnahmen gestattet, und ist endlich im gothischen Style die völlig ausschließlich angewendete. Nur hier ist sie so beliebt, daß man auch die meisten ältern Kirchen ihr entsprechend umgestaltet hat. Schon diese Vorliebe läßt eine einheimische Entstehung vermuthen. Völlig entscheidend für diese ist aber, daß wir hier die Genesis dieser Form beobachten, sie aus mannigfaltigen Versuchen allmälig zu völliger Ausbildung, zu der Gestalt gelangen sehen, in der sie in den andern Provinzen Deutschlands sofort auftritt. Der Beweis wird durch die Entdeckungen des Verfassers aufs Vollständigste geführt; mit eben der Sicherheit, wie die Entstehung des eigentlich gothischen Styls im nördlichen Frankreich, sehen wir hier die Entstehung der Hallenkirche augenscheinlich vor uns. Zuerst behielt man die Grundverhältnisse der Basilika, die schmalen Seitenschiffe und die Arkadensäule, völlig bei, hatte daher auf je ein quadrates Gewölbe des Mittelschiffs je zwei in den Seitenschiffen, ließ diese Seitengewölbe nach wie vor auf den Deckgliedern der Pfeiler und Säulen ruhen, bildete aber diese schlanker und gab dadurch jenen eine so hohe Lage, daß nun die Oberlichter fortfallen mußten. Dabei hatten dann aber die Gewölbe der Seitenschiffe nicht völlig die Höhe des Mittelschiffes, und es blieb über dem Arkadenpfeiler im Mittelschiffe noch ein kleines unausgebildetes Bogenfeld stehen. Es ist sehr möglich, daß diese Form zuerst im Wege der Aenderung älterer Kirchen, deren Seitenschiffe man lustiger und heller bilden wollte, entstanden ist, indessen sind unter den acht Beispielen, die der Verf. nachweist, einige wohl unzweifelhafte Neubauten, die in das letzte Viertel des zwölften Jahrhunderts fallen möchten.

Bald darauf versuchte man es, diese Zwischensäule nebst ihrer obern Wand fortzulassen und so die Seitenschiffe in größerer Höhe gegen das Mittelschiff zu öffnen. Dabei entstand denn nun freilich die Frage, wie der gleich tiefe aber schmälere Raum der Seiten-

*) Frankreich und England haben jedes nur ein Beispiel dieser Art, die Kathedrale von Poitiers und die von Bristol, diese offenbar, jene wahrscheinlich nicht vermöge ursprünglichen Plans, sondern wegen des Mangels weiterer Baumittel so abgeschlossen. Die Tempelkirche zu London und die, eine einigermaßen ähnliche Erscheinung bietenden, mit Tonnengewölben gedeckten Kirchen des südlichen Frankreichs sind nicht hieher zu rechnen.

schiffe neben dem quadraten Kreuzgewölbe des Mittelschiffs zu überwölben sei, und wir finden sie in sehr origineller Weise gelöst. In einigen Kirchen (z. B. S. Maria zur Höhe und S. Thomas in Soest) hat man den Seitenschiffen halbe Kreuzgewölbe gegeben, deren Scheitelpunkt sich an das Mittelschiff anlehnt und die, da zu den Diagonalgurten eine von einem Wandpilaster aufsteigende mittlere Gurte hinzukommt, eine muschelförmige Gestalt haben. In andern Fällen gab man den Seitenschiffen Tonnengewölbe mit einschneidenden Stichkappen. Während dessen war der Spitzbogen aufgekommen, man benutzte ihn auch zu den Arkaden. Dennoch kam man nicht darauf, vermöge dieses fügsamen Bogens sich die gleich hohe Ueberwölbung der Schiffe dadurch zu erleichtern, daß man die Pfeiler enger stellte und so im Mittelschiffe breitere, in den Seitenschiffen schmalere Gewölbfelder erhielt. Statt dessen rückte man die Wand der Seitenschiffe bis an die Vorderseite des Kreuzarmes hinaus, so daß man durchweg ungefähr gleiche quadrate Gewölbfelder erlangte, deren gleich hohe Gewölbe nur geringere Schwierigkeiten darboten. Wahrscheinlich geschah auch dies zuerst nicht an Neubauten, sondern bei Vergrößerung älterer Kirchen, wie an der Münsterkirche zu Herford und der Stiftskirche zu Ober-Marsberg, indessen findet es sich auch bald bei Neubauten z. B. der Klosterkirche zu Barsinghausen (1203), der schönen Stiftskirche S. Maria zu Lippstadt, an S. Johannis und an der Dominikanerkirche zu Warburg. Erst später kam man darauf, vermöge des spitzbogigen Rippengewölbes gleich hohe Gewölbfelder verschiedener Größe neben einander zu legen. Dabei fehlte es auch jetzt noch nicht an mannigfachen Versuchen, aus denen hervorgeht, daß man mit der Wölbung noch nicht recht im Klaren war; Kuppelwölbungen sind nicht selten, Wölbungen verschiedener Anlage oder Ausstattung finden sich anscheinend ohne erheblichen Zeitunterschied in derselben Kirche.

Alle diese Kirchen gehören einem Uebergangsstyle an, der sich aber von dem rheinischen völlig unterscheidet. Er liebt Mannigfaltigkeit und zuweilen auch eine bunte Decoration, giebt dabei aber schwere, derbe Formen. Namentlich äußert sich das Streben nach Mannigfaltigkeit und Eigenthümlichkeit in der Ausschmückung der Fenster, die oft an demselben Gebäude vielfach verschiedene Formen haben, und an der Ausstattung der Außenmauern. Die Fenster sind meistens rundbogig, die Arkaden spitz, die Pfeiler fast durchweg kreuzförmig, mit vier stärkern, vorgelegten Halbsäulen und vier Eckſäulen, mit einem durch knospenartiges Blattwerk verzierten Kapitälgesims und mit gedrückter, mit dem Eckblatt versehener attischer Basis. Die Quergurten der Gewölbe sind durchweg schwer und eckig; die Diagonalrippen derbe Rundstäbe, aber nicht selten als bloße Verzierung angelegt, häufig an gewissen Stellen mit Schilden besetzt. Zuweilen finden sie sich durch andere von den Scheiteln der Quergurten und Spitzbögen aufsteigende Rippen vermehrt und dann (mit einer merkwürdigen Anticipation des Motivs der erst im vierzehnten Jahrhundert aufkommenden reichern Gewölbe) zu einer weitern Verzierung ausgebildet, indem jene zusätzlichen Rippen unfern des Schlußsteines und innerhalb eines kreisförmigen Rundstabes, der die Scheitel des Gewölbes umfaßt, in einer der fränkischen Lilie ähnlichen Blume endigen. (Taf. X.) Der Chor ist meistens rechtwinkelig angelegt. Diese Form, die wiederum wie die der Hallenkirchen den Sinn für das Schlichte und Einfache verräth, giebt aber doch zu einer reichen Ausstattung des Innern durch Arkaden und Gallerien Veranlassung, welche namentlich die Chöre der Dome von Minden, Osnabrück und Münster sehr bedeutend zieren, und in welcher, wie der Verf. mit Recht bemerkt, eine dem gothischen Style verwandte Tendenz auf Ersparung und Verjüngung der Mauermasse in schönerer und harmonischerer Weise durchgeführt ist. Zartere Ausbildung der Details ist im Ganzen diesem Style nicht eigen, indessen bringt er doch nicht ganz selten vortreffliche und reich ausgestattete Portale hervor, unter welchen das der S. Jacobuskirche zu Koesfeld die erste Stelle einnimmt und besondere Beachtung verdient, weil sich an ihm der Farbenschmuck, den es mit vielen, wo nicht allen Portalen jener Zeit theilte, mit einer Vollständigkeit wie an keiner andern Stelle erhalten hat. Es würde zu weit führen, wenn ich mich mehr auf die Schilderung dieses Styls einlassen wollte, der grade durch eine fast unerschöpfliche Mannigfaltigkeit, ungeachtet mancher Schwächen, anziehend wird, dessen innere Einheit aber mehr in der Tendenz und Geschmacksrichtung als in bestimmten Formen beruht.

Bald darauf, etwa um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts fand der gothische Styl Eingang. In der Nikolaikapelle zu Ober-Marsberg, auf der südlichen Gränze Westphalens, wo die Sonne hinter den Bergen des Hessenlands aufgeht, nicht viel mehr als eine Tagereise von der damals erstehenden Elisabethkirche zu Marburg, können wir ihn gleichsam eintreten sehen. Der Chor des kleinen Kirchleins zeigt noch die letzte Stufe des Uebergangsstyls, das Langhaus entschieden frühgothische Formen und zwar mit so zarter und liebevoller Ausführung, daß wir die Wärme der ersten Begeisterung, die Freude über das Neugefundene nicht verkennen können.

Obgleich in so liebenswürdiger Gestalt aufgetreten, machte der gothische Styl keine raschen Fortschritte; nur wenige Bauten aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gehören ihm an; die Chöre der Pfarrkirche zu Hamm und der Petrikirche zu Soest, die Johanniskirche zu Osnabrück, beide noch Spuren des Uebergangsstyls an sich tragend, im Dome zu Paderborn die breiten Maaßwerkfenster des Langhauses und der aus fünf Seiten des Zwölfecks gebildete polygonförmige Ausbau des nördlichen Kreuzflügels, nach dem Brande von 1263 entstanden, die Jacobikirche zu Lippstadt (wie mir schien fast eine, nur etwas schwächere Kopie der reizenden Nikolaikapelle von Obermarsberg), und endlich als bedeutendstes Werk dieser Zeit das Langhaus des Doms zu Minden. Wir erkennen in diesem vortrefflichen Gebäude schon die Concessionen, welche der gothische Styl dem Geschmack der Provinz macht. Er muß sich der Hallenform anschließen, auf den feinern Schwung der Profile verzichten, einfachere, derbere Formen annehmen. Schlanke Pfeiler runden Kerns mit vier stärkern und vier schwächern Diensten, mit runder Basis und mit Kapitälen von zwei Kränzen gothischen Laubwerks, im Mittelfelde quadrate, in den Seitenschiffen nicht viel kleinere Gewölbfelder, breite Fenster durch runde, mit Basis und Kapitäl versehene Pfosten getheilt und mit reichem, ungewöhnlichem Maaßwerke gefüllt, hochgeschwungene Gewölbe bilden die charakteristischen Züge dieses Gebäudes, dessen weite, lichte, kühne Hallen einen sehr günstigen, würdigen Eindruck geben. Daneben wurde aber wahrscheinlich der bisherige Uebergangsstyl, in welchem der einheimische Geist seine Eigenthümlichkeit am Vollkommensten ausgesprochen hatte, noch fortwährend geübt. Erst mit dem vierzehnten Jahrhundert, erst nach dem er sich noch mehr den Anforderungen des einheimischen Geistes gefügt hatte, wurde der gothische Styl hier allgemein herrschend. Die Anlage gleich hoher Schiffe wurde ohne Ausnahme beibehalten; die Gewölbfelder blieben breit, wenn auch nicht durchgängig quadrat. Chorumgänge kommen nur in drei Fällen, und zwar aus späterer Zeit vor, an der Katharinenkirche zu Unna (1389—1396), an der Pfarrkirche S. Maria zu Lippstadt (vom Ende des 15. Jahrh.) beide Male in der Höhe des Mittelschiffs, nur an der Marienkirche zu Osnabrück (1406—1420) in niedrigerer Anlage. Reichere Polygonformen sind einige Male angewendet, dagegen muß der einfache dreiseitige Schluß auch oft dem rechtwinkeligen weichen. Das Innere, mehr oder weniger dem beschriebenen Dome zu Minden

gleichend, iſt im Ganzen würdig und befriedigend, wird aber doch auch oft, wenn die Rundpfeiler ihre Dienſte verlieren und die quadrate Pfeilerſtellung beibehalten wird, oft leer und nüchtern. Weniger günſtig wirkt das Aeußere, „wo die breiten Mauermaſſen, die hohen Fenſter, die ſchmuckloſen Strebepfeiler, das breitlaſtende Dach ſich als Ergebniſſe und Zeugniſſe eines anſpruchloſen, einfachen, mehr verſtändig combinirenden, als poetiſch anregenden Sinnes“ darſtellen. Auch die Thurmanlage iſt vereinfacht, nur ein Thurm pflegt auf der Weſtſeite aufzuſteigen, freilich von bedeutender Stärke, wenig verjüngt und nur durch Geſimſe und große Spitzbogenfenſter belebt. Aber allerdings iſt dieſer einfache, maſſige Thurm der Geſammtanlage entſprechend und wirkt harmoniſch, indem er die Schwere der, „wuchtenden, breit an der Erde hinlagernden Maſſe“ des Kirchengebäudes durch den aus ihr hervorgehenden Ausdruck des Hinaufſtrebens mildert.

Es iſt im Weſentlichen der Styl, der über das ganze nördliche Deutſchland verbreitet war, nur daß er hier, in dieſem wenn ich ſo ſagen darf deutſcheſten Lande, zu größeſter Conſequenz und Entſchiedenheit ausgebildet war. Der Verf. ſchildert in der Einleitung (S. 40) den Abſtand zwiſchen dieſem ſchlichten, oft nüchternen Styl und der luſtigen, vielgegliederten, in mannigfaltiger Scala aufſteigenden franzöſiſchen Gothik, er bemerkt mit Recht, daß ſie ſich genau ſo zu einander verhalten, wie der bewegte, höfiſch zierliche Charakter des chevalereſken Frankreichs zu dem behaglichen, bürgerlich verſtändigen und mäßigen Weſen Deutſchlands, welches jener ritterlichen Glorie nur die ſolide Kraft und das mannhafte Selbſtgefühl ſeiner Städte entgegenſetzen konnte. Er fügt hinzu, daß im Allgemeinen die gothiſche Architektur Weſtphalens an Mannigfaltigkeit und origineller Friſche den dortigen Bauten der Uebergangszeit bedeutend nachſtehe, ja im Ganzen einen nüchternen, faſt monotonen Charakter zeige, und erklärt dies mit Recht daraus, daß der Geiſt dieſes eigenthümlichen Volksſtammes ſeine ganze Beſonderheit, ſeinen Drang nach individueller Entfaltung architektoniſch bereits ausgeſprochen hatte und in jenem Uebergangsſtyl den gemäßeſten Ausdruck ſeines Weſens beſaß. Allein oft entſchädigt denn doch die Schönheit des Innern, der ſchlanken Pfeiler, „der weiten Hallen mit ihrem ſanften Wechſel von Licht und Schatten, von Durchbrechung und Maſſe“ für die etwas dürftige Erſcheinung des Aeußern, und überdies iſt zu bemerken, daß jene Monotonie und Nüchternheit erſt in der ſpätern Zeit, bei der längern Dauer und Erſchlaffung auch dieſer Abart des gothiſchen Styls eintrat.

(Schluß folgt.)

J. C. J. Gerſt.

Nekrolog.

Gerſt wurde am 22. Juli 1792 zu Berlin geboren. Obgleich von Kindheit an mit Talent und Neigung zur Malerei begabt, trat er dennoch auf Wunſch ſeines Vaters als Lehrling in eine hieſige Buchdruckerei. Aber ſchon nach einjähriger Lehrzeit verließ er dieſelbe, um ſich einem künſtleriſchen Berufe zu widmen. Zu dem Ende brachte ihn ſein Vater, der eine kleine Anſtellung am Theater bekleidete, zu dem damals gefeierten Dekorationsmaler Verona. Nach einem vierjährigen Beſuche des Ateliers, in welcher Zeit Gerſt ſich der ſpeciellen Gunſt und Freundſchaft ſeines überaus thätigen Meiſters erfreute, wanderte er im Jahre 1812 nach Breslau, um, dem Rufe des Königs folgend, ſich dort unter die Armee aufnehmen zu laſſen. Mit dem feſten Entſchluß, ſeine künſtleriſche Laufbahn mit dem Soldatenſtande zu vertauſchen, kehrte er, nach Beendigung des Feldzuges, wieder heim. Da ſtarb ſein alter Freund und Meiſter Verona. Iffland, der eines geſchickten Theatermalers bedurfte und das Talent Gerſt's kannte, vermochte es endlich, ihn in ſeinem Entſchluß wankend zu machen. Einwilligend in die ihm im Jahre 1815 angetragene Königl. Anſtellung als Hülfsmaler des Nachfolgers Verona's, Prof. Burnath, wendete er ſich wiederum mit erneutem Eifer der Dekorationsmalerei zu. Sein auf einem ſtrengen Studium beruhendes, echt künſtleriſches Streben brach ſich bald durch die namentlich in der Dekorationsmalerei damals herrſchende, traditionell feſtſtehende, verzopfte Kunſtform Bahn, ſo daß man ihn bald als durchaus ſelbſtändigen Künſtler ſchätzen lernte und ihn durch Verbeſſerung ſeiner äußeren Stellung dauernd für das Theater zu gewinnen ſuchte. Schon im Jahre 1818, unter der Intendantur des kunſtſinnigen Grafen Brühl, erhielt er demnach eine feſte, lebenslängliche Anſtellung als Königl. Dekorationsmaler. Wie unter Brühl die geſammten Theaterverhältniſſe ſich eines neuen Aufſchwunges erfreuten, ſo gewann unter ſeiner Leitung auch der dekorative Theil des Theaters eine bisher nie geahnte, wahrhaft künſtleriſche Geſtalt. Schinkel wurde bei Einrichtungen von neuen Opern u. ſ. w. hinzugezogen und ihm übertrug man fortan die Entwürfe zu den betreffenden Dekorationen. So entſtanden die zum Theil großartigen Compoſitionen zur Zauberflöte, Cortez, Nurmahal, Armide u. ſ. w. Dieſe Entwürfe waren für die Dekorationsmalerei durchaus Epoche machend, indem ſie mit einem Mal den bisherigen Schlendrian über den Haufen warfen. Gerſt, dem die Ausführung derſelben übertragen worden war, betrachtete ſie mit wahrer Begeiſterung und indem er in ihnen das wahre Weſen der Dekorationsmalerei erkannte, beſtimmten ſie fortan die Richtung ſeines Strebens. Von nun an noch eifriger bemüht, als bisher, die Architektur in ihren Stylverſchiedenheiten und in ihrer großartigen, linearen Wirkung zu ſtudiren, arbeitete er unermüdlich an eigenen Entwürfen und Compoſitionen der verſchiedenſten Art. Zudem widmete er ſich von neuem fleißig dem landſchaftlichen Naturſtudium, ſo daß er ſich bald in dem vollſtändigen Beſitz aller derjenigen theoretiſchen und techniſchen Hülfsmittel ſah, die ſeine Kunſt, ſollte ſie in Wahrheit als Kunſt wirken, erforderte.

Es würde zu weit führen, wollten wir auf das Einzelne ſeiner vortrefflichen Leiſtungen näher eingehen. Ohne uns demnach in einer Aufzählung der außerordentlichen Anzahl von Arbeiten, die er während ſeiner Dienſtzeit für das Theater ausgeführt hat, zu verlieren, wollen wir hier nur an einige der neueſten, noch in der Erinnerung lebenden Dekorationen, die von ihm ſelbſt entworfen und gemalt wurden, erinnern. Es ſind dies die für die Hamadriaden, Don Quixote, der Seeräuber, Antigone, Agnes von Hohenſtaufen, Liebeshändel u. ſ. w. u. ſ. w. Faſt noch bedeutender, als alle die zur Oeffentlichkeit gelangten umfangreichen Theaterarbeiten Gerſt's, ſind indeß die große Zahl von Skizzen und Entwürfen, die, theils in Bleiſtift, theils in Aquarell ausgeführt, ſeine Mappen füllen. In ihnen zeigt ſich nicht nur ein überaus originelles Compoſitionstalent, ſondern auch ein tiefpoetiſcher, echt künſtleriſcher Geiſt.

Wie denn Gerſt überhaupt eine durchaus künſtleriſche Natur war, ſo war er auch ein durch und durch redlicher, liebenswürdiger Charakter, offen gegen Jedermann und von der äußerſten Uneigennützigkeit. Manches jüngere Talent verdankte ſeinem Rath und ſeiner ſtillen, thatſächlichen Hülfe nicht unbedeutende, äußere Erfolge. — Von noch lebenden Künſtlern, die als Schüler unter ſeiner ſpeciellen Leitung arbeiteten, nennen wir nur ſeinen Schwiegerſohn C. Graeb, Prof. Biermann, E. Pape und Fiedler.

Seit dem Jahre 1848 fing Gerſt merklich an zu kränkeln, ſo daß er ſich im Jahre 1851 genöthigt ſah, ſeine Penſionirung an-

zutreten. Von nun an lebte er nur noch seiner Familie. Am 19. Januar 1854 nahm er von ihr und dem Leben mit tieferschütternder Ruhe Abschied. H. Weiß.

Zeitung.

Vc. **Berlin,** 26. Febr. Der Vicekönig von Aegypten hatte unserem Könige einige Blöcke prächtigen Alabasters geschenkt, welche zu den Säulen und dem Baldachin des Altars in der hiesigen neuen Schloßkapelle zur Verwendung gekommen sind. Als Gegengeschenk werden nun drei in der Königl. Porcellan-Manufaktur gefertigte prachtvolle Vasen in diesen Tagen nach Aegypten abgehen. Dieselben schließen sich in der Gesammtform und im Styl der auf reichem Goldgrund in leuchtenden Farben ausgeführten Ornamente der orientalisch-arabischen Kunst an. Den mittleren breiten Fries füllen sehr sauber gemalte Blumenbouquets aus, die sich mit dem Uebrigen zu gefälliger Wirkung verbinden.

Seine Majestät der König haben den Ankauf der neuen Reihe von Ansichten, welche der Maler Rugendas aus den Cordilleren hierher gebracht, befohlen und dem Künstler den Rothen Adler-Orden dritter Klasse verliehen. (V. Z.)

Rom, 30. Jan. Sitzungen des archäolog. Instituts. In der Sitzung am 6. Januar, welcher der Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen beiwohnte, trug Dr. Henzen eine Abhandlung über Militair-Diplome vor, unter Vorlegung betreffender Facsimiles. Herr de Berges sprach über die Ausgrabungen, die er mit François zusammen in Etrurien veranstaltet hat, und wobei eine große Menge von Vasen und kleineren Alterthümern zu Tage gekommen ist. — Die Sitzung des 13. Januar wurde von Dr. Henzen mit Mittheilungen eröffnet, die demselben von Dr. Bursian aus Athen über neu entdeckte griechische Inschriften zugegangen waren. Herr de Rossi besprach die Schrift Reignier's: Afrikanische Inschriften. — Am 20. Januar sprach Herr de Rossi über die Fasten und ihren Zusammenhang mit dem Chronografen von 354. — Am 27. Januar fiel die Sitzung aus.

Rom, 20. Febr. Vielfache Bewunderung erregt eine sehr große Mosaikarbeit, welche allerdings ein Zeugniß der großen Vollendung ist, zu welcher diese Kunstgattung in Italien gelangt ist. Herr Barberi, unter den Mosaicisten wohl der bedeutendste, vollendete dieses Werk im Auftrag des Fürsten Demidoff zu Florenz. Die Darstellung umfaßt den Blick über das Forum Romanum vom Kapitol aus bei Sonnenbeleuchtung, und hat eine Größe von 2' Höhe und an 4½' Länge. Die einzelnen Steine sind ungemein klein und die Harmonie der Farbe, wie die Vollendung in ihren Uebergängen, fast der Fähigkeit des Pinsels nahe kommend.

Im Gebiete der Malerei verspricht das Bild von Muhr, eines großen päbstlichen Pontificale, schon durch die bedeutenden Portraitköpfe interessant zu werden. Der Künstler scheint Hoffnung zu haben, zu seinem Bilde auch den Papst nach der Natur portraitiren zu dürfen. — Von Dresden langte der schon vortheilhaft bekannte Historienmaler Wislicenus hier an, dessen Bild: Mangel und Ueberfluß, zur Zeit in Dresden Anerkennung fand.

Der Prinz Friedrich Wilhelm von Preußen hat bei dem Bildhauer Achtermann seine bekannte Pieta in kleinen Dimensionen in Marmor bestellt. Der hohe Reisende besichtigt mit größtem Interesse unausgesetzt die Kunstdenkmäler der großen Stadt, sowohl aus dem Alterthum, als die neuern Werke in den Ateliers der hier lebenden Künstler; auch bekundet er durch steten Besuch der Sitzungen des römischen Instituts für Archäologie sein lebhaftes Interesse für das Alterthum. Der Cameenschneider Saulini hat die Ehre gehabt, das Portrait des Prinzen zu schneiden.

Von Pompeji wird uns gemeldet, daß in einem neuerdings aufgedeckten Hause, welches sich durch eine besonders gediegene und in den Linien und Farben kräftigere und einfachere Malerei auszeichnet, als man sie durchgehends findet, eine große Bronzestatue gefunden wurde. Die bekannte Verheimlichung jedes neuen Fundes läßt noch nichts Näheres berichten, indeß soll die Art des Fundortes derart sein, daß man ein Pendant zu entdecken glauben darf.

Aus Neapel geht uns die verbürgte Mittheilung zu, daß von den Darstellungen der sieben Sacramente, welche Giotto am Gewölbe der Kirche S. Maria dell' Incoronata zu Neapel ausführte, leider ein beträchtlicher Theil durch Herunterfallen der Kalkschichte zertrümmert ist. Die Ueberreste liegen ohne Bestimmung in einem Behälter der Sakristei.

Kunstvereine.

Akademie der Künste zu Berlin.

Bei Veröffentlichung des Programms der bereits unter dem 18. November v. J. angekündigten diesjährigen Kunstausstellung, der 39sten, welche von der Königl. Akademie veranstaltet werden, erlaubt sich dieselbe, die geehrten Künstler des In- und Auslandes ergebenst einzuladen, sich an dieser Kunstausstellung durch Einsendung ihrer Arbeiten betheiligen zu wollen, unter gefälliger Beobachtung der nachfolgenden, im Interesse der Künstler und des Publikums für dieselben bestehenden Verschriften.

Kunstausstellung
1854
im Königlichen Akademie-Gebäude zu Berlin.

1. Die Kunstausstellung wird am 1. September d. J. eröffnet und am 1. November geschlossen; während dieser Zeit wird dieselbe den Besuchen des Publikums an Wochentagen von 10 bis 5 Uhr, Sonntags von 11 bis 6 Uhr geöffnet sein.

2. Nur die von den Künstlern selbst oder auf deren Veranlassung angemeldeten Werke werden zur Ausstellung zugelassen, was auch dann gilt, wenn dieselben nicht mehr im Besitz der Künstler sind, indem weder die Echtheit der Arbeit, noch die Bestimmung derselben für diese Ausstellung zweifelhaft sein darf.

3. Die schriftlichen Meldungen der auszustellenden Kunstwerke zur Aufnahme in das zu druckende Verzeichniß müssen vor dem 1. August d. J. bei dem Inspektorat der Akademie eingegangen sein, und außer Namen und Wohnort des Künstlers die Anzahl und Kunstgattung der einzusendenden Arbeiten nebst Angabe der dargestellten Gegenstände, so wie die Bemerkung enthalten, ob das Kunstwerk käuflich ist oder nicht. Mehrere Kunstwerke können nur dann unter einer Nummer begriffen werden, wenn dieselben in einem gemeinschaftlichen Rahmen befindlich sind.

4. Die Aufnahme dieser Anmeldungen in den gedruckten Ausstellungs-Katalog berechtigt nicht zu dem Anspruch, daß die angemeldeten Gegenstände auch wirklich ausgestellt werden.

5. Die Kunstwerke selbst müssen bis zum 15. August bei dem Inspektorat der Akademie mit zwei gleichlautenden Verzeichnissen derselben, wovon das eine als Empfangs-Bescheinigung gestempelt zurückgegeben wird, abgeliefert werden. Später eintreffende Kunstwerke werden nur insofern berücksichtigt, als zur geeigneten Aufstellung derselben noch Platz vorhanden ist. Eine Umstellung schon placirter Gegenstände zu Gunsten der später eintreffenden darf nicht gefordert werden.

6. Zur Bequemlichkeit des Publikums und zur Erleichterung der Geschäftsführung werden die Einsender ersucht, jedes Werk an einer sichtbaren Stelle mit dem Namen des Künstlers, wenn auch nur durch Anheften einer Karte, zu bezeichnen, und bei Gegenständen, wo eine Verwechselung möglich ist, als Prospekten, Landschaften ꝛc. den Inhalt der Darstellung auf der Rückseite des Bildes kurz anzugeben.

7. Anonyme Arbeiten, Kopien (mit Ausnahme der Zeichnungen für den Kupferstich), aus der Ferne kommende Malereien und Zeichnungen unter Glas, musikalische Instrumente, so wie mechanische und Industriesachen aller Art werden nicht zur Ausstellung zugelassen.

8. Vor gänzlicher Beendigung der Ausstellung kann Niemand einen ausgestellten Gegenstand zurückerhalten.

9. Eine für diese Ausstellung aus Mitgliedern des akademischen Senats und der Akademie in einer Plenar-Versammlung zu wählende Kommission ist für die Beobachtung der Vorschriften 2., 4., 7. und 8., für die Aufstellung zugelassener Kunstwerke und die Ausschließung nicht geeigneter Gegenstände verantwortlich; erhobene Zweifel und Einsprachen entscheidet der akademische Senat.

10. Transportkosten übernimmt die Akademie nur für Arbeiten ihrer Mitglieder oder besonders von ihr aufgeforderter Künstler. Kunstwerke von schwerem Gewicht aus der Ferne dürfen nur nach vorgängiger Anfrage und Genehmigung zur Ausstellung übersandt werden.

11. Auswärtige Einsender, mit Ausnahme der unter 10. bezeichneten, haben die Kosten des Her- und Rücktransports der übersandten Kunstwerke selbst zu tragen und zur Ablieferung und Wiederempfangnahme derselben einen Beauftragten hierselbst zu bezeichnen, welchem jede desfällige Besorgung und Correspondenz, so wie die Vermittelung des Verkaufs der Kunstwerke und die Weiterbeförderung derselben an eine andere Kunstausstellung, wenn diese beabsichtigt wird, überlassen bleiben muß. Für die Einrahmung von Bildern, Kupferstichen ꝛc. haben die Einsender ebenfalls selbst zu sorgen.

12. Für unangemeldete, nicht zur Ausstellung zugelassene oder erst nach dem 15. August d. J. hier eintreffende Gegenstände werden keine Transportkosten vergütigt; auch kann die Akademie wegen Beschädigung der Sendungen während des Her- und Rücktransports nicht in Anspruch genommen werden.

Berlin, den 18. Februar 1854.

Königliche Akademie der Künste.

Professor Herbig, Vice-Direktor. — Dr. E. H. Tölken, Sekretair der Akademie ꝛc.

Die Kunstausstellung zu Hannover,

die erste im westlichen Cyclus, ist am 24. Februar d. J. eröffnet, und außerordentlich reich beschickt. Der Katalog weiset jetzt schon 473 Kunstwerke und noch täglich treffen neue ein. Die Namen Bähr, Bossuet, Diez, C. und J. Hübner, Jacobs, Köhler, Lessing, Leu, Maas, Osterley, Schirmer, Scheuren, Sohn, Steinbrück u. A. verheißen um so mehr, da von Vielen derselben große und bedeutende Gemälde theils schon aufgestellt sind, theils täglich erwartet werden. L.

An die deutschen Künstler im In- und Auslande.

Mit allerhöchster Genehmigung Sr. Majestät des Königs Maximilian II. von Bayern wird während der Dauer der großen Zollvereins-Industrie-Ausstellung, d. h. vom 15. Juli bis 15. Oktober l. J., in München eine Gemälde-Ausstellung, und zwar ausschließlich von deutschen oder in Deutschland wohnhaften Künstlern stattfinden. Indem wir dieselben hiermit ergebenst einladen, diese Ausstellung mit Werken ihrer Hand beschicken zu wollen, bemerken wir nur: daß aus dem Ueberschuß der voraussichtlich sehr beträchtlichen Einnahmen ausgestellte Kunstwerke angekauft und verloost werden sollen.

Wir werden zu veranlassen suchen, daß sich Prüfungs-Ausschüsse bilden zu Wien, Dresden, Berlin, Düsseldorf, Frankfurt, Stuttgart und München, welche über die Zulässigkeit eines Werkes entscheiden und die begutachteten Werke zur Ausstellung befördern.

Die Transportkosten von Schiffen, Eisenbahnen und Frachtfuhren vom Orte des Prüfungs-Ausschusses resp. vom Einsender nach München und zurück haben letztere nicht zu tragen. Alle Zusendungen geschehen unter der Aufschrift:

„An Pichler's sel. Erben, zur allgemeinen deutschen Gemälde-Ausstellung in München."

Die näheren Bestimmungen werden in besonderen Einladungsschreiben oder auch auf frankirte Anfragen vom unterzeichneten Ausschuß mitgetheilt. München, den 9. Februar 1854.

Der Ausschuß der allgemeinen deutschen Gemälde-Ausstellung.

Albrecht, Adam und Bernhard,
als Vorsitzende.

Bamberger. Kaufm. Bergger. Kaufm. Boll. Burk. Eberle. Enhuber. Ph. Foltz. Flüggen. Gail. Gräfle. Kaufm. Göttner (Pichler's sel. Erben). Heinlein. Herwegen. Hoff. Wilh. v. Kaulbach. Kirner. v. Klenze. Köckert. Langko. L. Lange. Morgenstern. Ueber. Palme. Pehl. Piloty. Schlich. Schön. Schöninger. Joh. Schrandolph. v. Schwind. Seiberth. Fr. Seidel. Steffan. v. Stieler. Fr. Voltz. Alb. Zimmermann. Ernst. Zimmermann.

Regierungs-Assessor Fulisch und Dr. Förster,
als Schriftführer.

Neues Rathhaus in Hamburg.

Die vom Senate niedergesetzte Commission für den Rathhausbau fordert hierdurch hiesige wie auswärtige Künstler zur Einreichung von Entwürfen auf.

Das Programm*) mit sieben Anlagen wird vom Rathsbuchdrucker Meissner für Eine Mark Courant zum Besten der abgebrannten Kirchen verkauft.

Es sind drei Preise ausgesetzt:

einer von **350 Friedrichsd'or**, und
zwei von **250 Friedrichsd'or** jeder.

Hamburg, den 15. Februar 1854.

Die Commission für den Rathhausbau.

*) Ein Exemplar des Programms liegt bei der Redaction des Deutschen Kunstblatts zur Einsicht bereit.

Von den im R. und T. O. Weigel'schen Verlage in Leipzig erschienenen Jahrgängen des Deutschen Kunstblattes (1830—53) sind noch eine Anzahl completer Exemplare mit Titel und Register vorräthig und von mir durch jede Buch- oder Kunsthandlung für den Abonnementspreis zu beziehen.

Heinrich Schindler.

(Dieser Nummer ist Nr. 5. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 11. **Donnerstag, den 16. März.** **1854.**

Inhalt: Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit? Ein Versuch von A. Teichlein. I. (Fortsetzung.) — Der Kaiser Friedrich und der Herzog Heinrich von Philipp Foltz. Von E. Förster. — Heinrich Lehmann's Malereien im Stadthause von Paris. Von G. F. Waagen. — Nürnberger Studien. Von A. v. Eye. II. — **Kunstliteratur.** W. Lübke, die mittelalterliche Kunst in Westphalen. Von C. Schnaase. (Schluß.) **Beiblatt. Kunstliteratur.** Die Zeit Constantin's des Großen. Von Jakob Burckhardt. Von F. Kugler. — Lithographie. — A Monsieur Rudolph Weigel. — **Kunstvereine.** Kunstausstellung zu Pesth. — Neues Rathhaus in Hamburg.

Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit?

Ein Versuch von **A. Teichlein.**

I.

(Fortsetzung.)

„Die Frage, vor der wir stehen, ist diese: ist es denkbar, daß die abstracten Gedanken, die innere Ideenwelt, die jetzt zur That drängt, aus der Vermittelung der Reflexion in Unmittelbarkeit umschlagen, zum Sein, zum Naturgewächs werden kann und daß wir einst mit der ganzen Unendlichkeit unserer innern Welt, der ganzen Geltung der Individualität und zugleich der ganzen Begründung des Allgemeinen in Gedankenform, die wir vor den Alten voraus haben, doch wieder naiv, daß wir objective Menschen werden können, wie sie?"

Fr. Th. Vischer, Aesthetik B. II. §. 378.

Bis zur Stunde ist es eine gemeingültige Ansicht, daß die wissenschaftliche Erkenntniß unbedingt und zu jeder Zeit der künstlerischen Production *nachfolge*. Man pocht hiebei auf das Beispiel der griechischen Kunstgeschichte. Weil Aristoteles, der Aesthetiker, einen Schlußstein hellenischer Kunstentwickelung bildet, soll die Kunstwissenschaft für alle Zeit die unheimliche Leichenbitterin bleiben, welche sich im Hause des Verfalles einstellt, oder der gelehrte Anatom, der mit dem kritischen Messer die Leichenöffnung vornimmt, und, wenn es hoch kömmt, den Sectionsbericht mit einem panegyrischen Trauersermon über den ausgelebten Organismus beschließt. Daß diese Ansicht der Achtung moderner Künstler vor der Kunstwissenschaft höchst unzeitig den letzten Stoß giebt, liegt auf der Hand. Denn welchen Werth hätte auch die Erkenntniß für die lebendige Kunstthätigkeit, wenn sie mit ihren guten Gedanken, gleich dem sprichwörtlichen hinkenden Boten, stets hinterdrein käme! Und doch gilt es in der Literaturgeschichte längst als eine unbestreitbare Thatsache, daß, wie Vilmar sich ausdrückt, „die Kritik die stete Begleiterin, ja die Mutter und Ernährerin des größten Theils unserer modernen klassischen Literatur ist"; und doch, wie immer sich schöne Literatur und bildende Kunst unterscheiden mögen, Eins haben sie unwiderruflich mit einander gemein: die kulturgeschichtliche Grundlage der Völker und Zeiten, welche ihre Früchte säen und ärnten! Wo aber, bei allen kultivirten Völkern des neunzehnten Jahrhunderts, fände sich noch eine einzige Hufe antearistotelischen, hellenischen Erdreichs? Und ferner: war denn auch nur die Kunstentwickelung des Mittelalters so urwüchsig in ihren Anfängen, so ungestört und selbständig in ihrem Verlauf, und so abgeschlossen an ihren Endpunkten, daß auch hier, im Gefolge eines fröhlichen Erntereigens, nur mehr jene stille, sammelnde Ruh, die Nachlese wissenschaftlicher Erkenntniß, zu erwarten stand?

Lassen wir hierauf die historische Erscheinung antworten, daß bekanntlich beim Erlöschen des Mittelalters kein christlicher Aesthetiker erschien, welcher dem Aristoteles des abblühenden hellenischen Alterthums entspräche. Und diese Erscheinung erklärt sich einfach daraus, daß eben das vielbewegte *Kulturbild* des Mittelalters sich überhaupt nicht abrundet wie die gehaltene *Kulturgruppe* des Alterthums, sondern sich zuletzt, durch die Wiederbelebung des klassischen Alterthums, in eine unabsehbare Perspective öffnet, in eine Rundschau, welche das Nächste mit dem Fernsten, das Vergangenste mit dem Künftigsten zusammenbindet. Platon und Aristoteles, die wiedererwachten Alten waren es, welche in Italien und Deutschland einem neuen christlich romanischen und germanischen Aesthetiker den Weg vertraten. Aber auch hievon abgesehen; von dem Augenblicke an, da der erste Blick eines christlichen Künstlers wieder *nachdenklich* auf einer Antike verweilte, war es ausgesprochen, daß, gleich der gesammten modernen Welt, insbesondere die moderne Kunst nicht urwüchsig und unbewußt aus einem einheitlichen Zeit- und Volksbewußtsein aufsprossen könne, sondern, im Gegensatze zur Kunst des Alterthums, *bewußt* und *kritisch* aus der zwiespältigen Ackerfurche

herauskultivirt werden müſſe, welche durch die römiſch-griechiſchen Ausgrabungen in den ganzen nachgelaſſenen Gütercomplex des chriſtlichen Mittelalters gezogen worden war. Das aber iſt die Grundurſache, welche das antike Verhältniß der Erkenntniß zur Production geradezu auf den Kopf geſtellt hat, daß beim Einbruch der Reformation die alte, heimiſchgewordene, romaniſch- und germaniſchchriſtliche Kunſtanſchauung überall nicht durch eine neue und heimiſche, ſondern durch eine noch ältere und fremde verdrängt ward. Schutt auf Schutt! ſo lag das ſteinigte Feld, das die Neuzeit zu bebauen vorfand, und auf dem kaum ein geſunder Halm gedeihen konnte, dem die Kritik nicht zwiſchen Trümmern links und Trümmern rechts erſt Luft und Licht hätte ſchaffen müſſen. Denn war nun einmal mit dem Vorbild ein Vorbedacht in die Kunſt gekommen, ſo konnte ſich ihre fernere Entwickelungsgeſchichte nicht bei dem empiriſchen Aufnehmen des Ueberlieferten beruhigen. Die Verwirrung, welche das äußere Anſchauen angerichtet hat, kann nur durch den Fortſchritt zur inneren, geiſtigen Anſchauung gelöſt werden; und von nun beginnt die äſthetiſche Doppelbewegung, welche darum den Beweis ihrer Berechtigung und Nothwendigkeit in ſich ſelber trägt, weil ſie hiſtoriſch die Unfähigkeit der unſicher und mit ſich ſelbſt uneins gewordenen Praxis und das Bedürfniß einer wiſſenſchaftlich durchgeiſtigenden Hülfeleiſtung zur Löſung des ſchwierigen und verwickelten Kunſtproblems der Neuzeit nachweiſt.

Freilich führt die kritiklos-experimentirende Praxis anfänglich zu einer Reihe von falſchen Theorien, und erzeugt umgekehrt die falſche Theorie ganze Generationen von mißgebornen Kunſtwerken. Während aber die empiriſche Praxis ſich in einem Netz von traditionellen Stylformen verſtrickt (Epoche der Renaiſſance), ſodann die Feſſel durch einen Umſchlag in feſſelloſe Willkür zu zerſprengen meint (Rococo), und endlich abermals zurückgeworfen von dem abſolutiſtiſch antikiſirenden Geiſt der galliſchen Weltherrſchaft, aus der hypernaturaliſtiſchen Unbedingtheit in die einſeitigſte kunſthiſtoriſche Bedingtheit überſpringt: kömmt endlich in der Theorie das kritiſche Bewußtſein zum Durchbruch und ſtellt Geſetze auf, welche ebenſowohl der traditionellen Autorität als ſolcher, als der naturaliſtiſchen Willkür den Stab brechen.

Müſſen wir hiemit das hiſtoriſch-kritiſche Bewußtſein als das erlöſende Lebensprincip moderner Kunſt anerkennen, ſo hat auch die Aufgabe der wiſſenſchaftlichen Erkenntniß aufgehört, wie bei Ariſtoteles, Nachleſe des Vergangenen zu ſein, ſie wird Ausſaat des Künftigen In dieſer neuen prophetiſchen Stellung tritt die Kunſtwiſſenſchaft in Deutſchland zuerſt nach der großen allgemeinen Verwirrung in den Bahnbrechern unſerer neueſten Literatur und Kunſtepoche auf, in Winkelmann und Leſſing. Dieſe bis dahin in der Kunſtgeſchichte unerhörte Erſcheinung, welche die Erkenntniß thatſächlich als die Verläuferin der Production hinſtellt, iſt durch nichts anderes zu erklären, denn durch die Anerkennung des hiſtoriſchkritiſchen Bewußtſeins als treibenden und leitenden Fortſchrittsprincips moderner Kunſt. Dieſes Princip aber und mit ihm die dargelegte Bedeutung der Kunſtwiſſenſchaft wird man ſo lange anerkennen müſſen, als ſich die Geſchichte der Menſchheit überhaupt mit den alten europäiſchen Kulturvölkern im Ringe des hiſtoriſchen Bewußtſeins dreht, und nicht im fernen Oſten oder Weſten einen neuen Kreislauf anhebt.

Ob wir jubeln oder klagen, dahin ſind nun einmal der ſichere Inſtinkt und die kindliche Naivetät der Völkerjugend für die Enkel der gedoppelten Civiliſation! Wollten ſie ſelbſt, wie der radicale Nihilismus räth, die Gärten ihrer Bildung verwildern laſſen, es würde nimmermehr ein Urwald daraus! die Spuren und ringsumhergeſtreuten Trümmer einer abertauſendjährigen Kultur vermöchte keine junge Vegetation mehr vollſtändig zu überwuchern, und ſtets von Neuem würde das denkende Geſchöpf ſich ſinnend an die Reſte der Vorzeit lehnen; d. h. mit einem dürren Worte geſagt immer von Neuem der Reflexion anheimfallen. Dieſer Weltlage ſind ſich allerdings Viele bewußt, und am ſchmerzlichſten wird ſie gerade von Denen empfunden, welche am wenigſten den Muth oder die Kraft haben, nach denjenigen Reagentien zu greifen, welche gegen das ſchleichende Gift zu Gebote ſtehen. In unſeliger Selbſttäuſchung ſtellt man ſtets von Neuem den Kunſthaushalt auf das bloße Borgen von heidniſchen, chriſtlichen und Natur-Schönheiten. Abermals neigt man ſich zu ſinnloſer Verſchleppung heterogener Style, deren Modelle, Dank der hiſtoriſchen Kritik, allmählig gereinigt und geſondert in der Werkſtätte des Jahrhunderts aufgeſtellt worden waren, und abermals ſchrillt die äſthetiſche Marſeillaiſe des Naturalismus dazwiſchen wie ein geller Angſtſchrei nach Freiheit, welchen die Despotie eines archäologiſchen Zeitalters der lebenden Kunſt auspreßt. Vergeſſen ſcheinen die überzeugenden Lehren, welche die großen Verirrungen des 17ten und 18ten Jahrhunderts gegeben haben: denn Niemand will es glauben, daß die unbedingte Aufnahme der Naturformen wie der ſtarren Stylformen in gleichem Grade eine unfreie kümmerlich reflectirende Praxis iſt, welche keineswegs den Namen des Reproducirens verdient! Niemand will es glauben, daß die kritikloſe Praxis aus eigener Kraft die von allen Seiten eindringende Reflexion über gehäufte Vorbilder nicht zu überwinden vermag, mit einem Wort, daß die moderne Kunſt, weil ſie Verfall in ihrem Beginne war, die leitende Hand der Kritik nicht entbehren kann und ohne ſie, nach jedem kurzen Aufſchwung, dem Rückfalle preisgegeben ſein muß! Dieſe Gefahr ſteht juſt dann hart an der Schwelle, wenn die Chimäre einer neuen Stylgeburt aus dem unorganiſchen Gemengſel unverdauter Natur- und Kunſtformen ſelbſt die wohlmeinendſten Gemüther zu berauſchen beginnt. Und ſo könnte, Alles in Allem genommen, in Bälde auf unſere Kunſtzuſtände das Wort eines ſcharfſinnigen Geſchichtskenners *) eine bittere Anwendung finden: „Das ſichere Zeichen des Verfalles einer Kunſt liegt nicht in dem häufigen Vorkommen von Häßlichkeiten, ſondern in dem öftern Erſcheinen von Schönheiten am unrechten Ort.“ Wollte es aber jener ewigen Macht, welche nach ihren wunderbaren Rathſchlüſſen bald zur rechten Zeit den rechten Mann ſendet, bald den Retter in der Noth verſagt, gefallen, einen neuen Leſſing zu erwecken, um der lavirenden Rathloſigkeit zu ſteuern und die verkehrte Thätigkeit auf die rechte Bahn zu leiten: ſo könnte er den Werth und die Aufgabe der Kunſtwiſſenſchaft für die bildende Kunſt der Gegenwart wohl in nichts anderes ſetzen, als daß ſie (anſtatt wie Viele glauben in lähmende Reflexion zu verſtricken) allmählig der Production den Stein des Anſtoßes, die Reflexion, aus dem Wege ſchaffe, indem ſie den in todten Formen befangenen Geiſt entbindet, alſo von der zufälligen Nachahmung dieſes oder jenes abgelebten Formalismus zur organiſchen Reproduction aller innerhalb der modernen Weltanſchauung möglichen Formen führt, und jede an ihrer rechten Stelle und auf die rechte Weiſe gebrauchen lehrt; ſomit den formenreichen Geiſt moderner Kunſt auf jedem Punkte in der geiſtdurchdrungenen Form zu befriedigen ſtrebt, endlich aber durch das Labyrinth überlieferter Schönheiten nach dem Urquell aller Schönheit, nach dem Geſundbrunnen der Natur zurückführt und hier das Waſſer wieder aus dem Felſen ſchlägt. Dahin müſſen wir gelangen, wenn der drängende Proceß zur Entſcheidung, das Wählen zur Wahl, das taſtende und befangene Wollen zum feſten und freien Willen ſich durchringen ſoll; und dahin können wir nur durch die Selbſtüberwindung der Reflexion gelangen.

Unvermerkt iſt nur hiemit die Stellung der Aufgabe moderner Kunſtwiſſenſchaft in die Aufgabe der modernen Kunſt ſelbſt über-

*) Macaulay's Essays Art. Machiavelli.

gegangen. Ebenſo unvermerkt würde dereinſt, wenn die Reflexion ſich wirklich ſelbſt überwunden hätte, die moderne Doppelbewegung wiſſenſchaftlicher Erkenntniß und künſtleriſcher Production in ſo innige Wechſelwirkung verlaufen, daß endlich die Theorie wieder vollſtändig in Praxis aufginge, die Praxis die Theorie vollſtändig in ſich verſchlänge. So totale Löſungen der großen Lebensräthſel haben wir Menſchen allerdings meiſt ins Buch der goldnen Träume zu ſchreiben: ein Mehr oder Weniger dürfen wir hoffen; denn es war uns ſtets erreichbar.

Sollte das Gebäude, zu welchem ſoeben nur der flüchtigſte Riß entworfen, mit der Anerkennung des hiſtoriſchkritiſchen Bewußtſeins aber bereits der Grundſtein gelegt ward, ſich gleichwohl einſichtsvollen Kennerblicken als unausführbar darſtellen, ſo muß ich wünſchen, daß die Schuld des ungünſtigen Eindrucks an der Unzulänglichkeit ſo roher Entwürfe liege; denn mit der inneren Unhaltbarkeit des Princips ſtürzt jede Hoffnung auf geſunde Lebensfähigkeit und ſtetige Fortbildung der Kunſt in der modernen Welt zuſammen. Es giebt dann nur noch *eine* Auffaſſung unſerer Kunſtzuſtände: die nihiliſtiſche! Die neuere Kunſt hat dann bereits in Italien mit Raphael gegipfelt, wie die antike in Griechenland mit Phidias. Alles nachmalige Kunſttreiben in Frankreich und Deutſchland iſt nur die kümmerliche, aus Italien transportirte Treibhauspflanze, gleich der helleniſchen Kunſt im alten Rom; ihr Ende gleiche Verwilderung. Winkelmann und Leſſing ſind nicht die Vorläufer einer neuen Kunſtepoche, ſondern nur die verſpäteten Platon und Ariſtoteles der abblühenden neueren Kunſt; unſere glorreiche neudeutſche Kunſtepoche nichts weiter als die, unter veränderten Umſtänden wiederkehrende Erſcheinung des alexandriniſchen Nachſommers helleniſcher Kunſt. Der Reſt ſind die traurigſten der Epigonen, und neue Römer mögen ihre Söhne nach einem neuen verfallenden Athen ſchicken, um ſie, wie Herder von den Alten ſagte, unter Schwätzern und Kunſtgrüblern vergeblich ſtudiren zu laſſen!

Und wer will es leugnen? So nahe liegen dieſe ſchneidenden Parallelen zwiſchen dem weitläufigen Culturgemälde der neueren europäiſchen Völkerfamilie und jener Gruppe helleniſcher Kunſtbildung der alten Welt, daß auch jugendlich zuverſichtliche Seelen und ſtarke Geiſter, von ihrem Eindruck überwältigt, mindeſtens vorübergehend in jene peſſimiſtiſchen Stimmungen verſinken, welche bei Anderen bereits zu einer ſo finſteren Weltanſchauung angewachſen ſind, daß ihnen nichts übrig zu bleiben ſcheint, als in ſtumpfer oder verbiſſener Troſtloſigkeit mit der Hand im Schooß oder der Fauſt im Sack univerſellen Umwälzungen entgegenzuſtarren. Bedarf es ſchon nicht geringer Energie des Geiſtes, ſich aus der bleiernen Schwermuth ſolcher Stimmungen aufzuraffen, und, unbekümmert ob es ein Abend oder Morgen ſei, der die dunklen Schatten dehnt, den Pfad des Lichts zu gehen, dann iſt unſtreitig ein höchſter Kraftaufwand erforderlich, wenn ſo große Schwierigkeiten in der That überwunden werden ſollen, wie ſie ſich für alle Fälle einem Zeitalter entgegenſtellen, in welchem ſolche Parallelen auch nur denkbar ſind, — wenn die Löſung einer kunſthiſtoriſchen Aufgabe glaublich werden ſoll, welche ſich unter das Schwert einer ſolchen Selbſtkritik ſtellt!

Wir ſind ſo kühn nicht, anzunehmen, daß der bisher gegebene Abriß unſerer Anſicht bereits das Spiel gewonnen habe, oder daß durch das peſſimiſtiſche Schreckbild, welches gegen das Ende des Abſchnittes aufſtieg, die Gemüther im Sturm genommen und zu unſeren Gunſten gewendet worden ſeien. Vielmehr ſteht zu befürchten, daß vorerſt nur ein Sturm von Zweifeln aufgejagt ward, den wir demnächſt zu beſchwichtigen verſuchen müſſen. Hätte man aber auch die geſtellte Aufgabe an ſich als eine lösbare erkannt, Eins bliebe, wie aus unſeren Schlußbetrachtungen erhellt, immerhin eine Frage: ob in dieſen Zeiten und Völkern die Kraft zu ihrer Löſung vorhanden ſei, und *wie* dieſe Kraft unter ihnen in Wirkung geſetzt werden könne? Auch auf die zugänglichen Seiten dieſes dunklen Punktes ſoll gelegentlich ein Streiflicht fallen. Eine erſchöpfende Löſung großer Zeitfragen muß ohnehin der Zeit ſelber anheimgeſtellt bleiben. Kaum daß den tiefſten Denkern und ſchöpferiſchſten Geiſtern Macht gegeben iſt, hie und da zu hemmen oder zu fördern. Wir andern haben nur darauf bedacht zu ſein, daß wir uns im „Drang nach Wahrheit" die „Luſt am Trug" erhalten, und daß die Luſt am Trug den Drang nach Wahrheit nicht erſticke! —

Der Kaiſer Friedrich und der Herzog Heinrich von Philipp Foltz.

Philipp Foltz hat bis auf wenige Striche ein großes geſchichtliches Bild vollendet, das beſtimmt iſt, in der Sammlung des Athenäums des Königs Maximilian eine Stelle zu finden. Es iſt 14 F. hoch und 18 F. breit. Der Gegenſtand der Darſtellung iſt das Verhältniß des Kaiſers Rothbart zu ſeinem ſtolzen und gewaltigen Vaſallen, Heinrich dem Löwen, und zwar jener furchtbare Moment auf dem Zuge in's empörte Italien 1175, wo der mächtige Herrſcher und Heerführer ſeinen Untergebenen und alten, nun aber rebelliſchen Jugendfreund fußfällig aber vergebens bat, ihn mit ſeinem Heere nicht zu verlaſſen.

„Das hätte ich nicht malen laſſen!" ſoll vor dem Entwurf ein hoher Beſchützer der Kunſt geäußert haben. Und in der That: faßt man die ganze Schwere der Auflehnung eines deutſchen Fürſten wider das Reichsoberhaupt, zumal im Angeſicht eines ſtarken und erbitterten Feindes, in's Auge, denkt man an die unmittelbare Folge dieſes Abfalls des Löwen, die ſchreckliche Niederlage des deutſchen Heeres bei Legnano und die damit verbundene Schwächung des Reichs, und ſtellt ſie zuſammen mit der Heldengröße Barbaroſſas und ſeinem ſonſt ungetrübten Ruhm, ſo begreift man wie ein deutſchfühlendes Herz vor dem Anblick dieſer Demüthigung zurückſchaudert, und welche ſchwere Aufgabe einem patriotiſchen Künſtler mit der Darſtellung derſelben geſtellt iſt. Foltz hat das Schmerzliche ſeiner Aufgabe vollkommen empfunden und offenbar ſeine Hauptanſtrengung darauf gerichtet, den verletzenden Eindruck der Scene ſoviel immer möglich zu mindern. *Soviel möglich* iſt es ihm auch gelungen. Dieſe Möglichkeit iſt aber ſehr beſchränkt. Ohne Sühne, die dem gemalten Drama ſo nothwendig iſt wie dem gedichteten, muß das Bild eine offene Wunde in jedem Vaterlandsfreund, der es ſieht, zurücklaſſen, Unerfahrnen aber den Blick in die Geſchichte trüben. Die Sühne aber braucht der Künſtler nicht zu erfinden, die Geſchichte bietet ſie ihm dar im Reichstag zu Erfurt von 1182, wo der geächtete, von ſeinen Vaſallen verlaſſene Löwe *für ſich* gnadeflehend vor demſelben Kaiſer ſich niederwarf, deſſen Flehen *für des Reiches Wohlfahrt* er übermüthig und boshaft zurückgewieſen hatte. Möchte dem Künſtler, der den erſten Theil der ernſten Dichtung bis zum Siege des Unrechts mit unläugbarer Befähigung und Liebe durchgeführt, die Gelegenheit geboten werden, den um der poetiſchen Gerechtigkeit willen unentbehrlichen zweiten Theil mit der Sühne des gekränkten Rechts- und Vaterlandsgefühls nachzuliefern!

Was nun das Bild betrifft, ſo tritt uns daraus als Mittel- und Hauptfigur der eiſerne Herzog, der zürnende Löwe, zuerſt entgegen. Beide Fäuſte feſtgeſchloſſen auf dem Schwertgriff an ſeiner linken Seite, finſtern Blickes, ſtummen Mundes wiederholt ſein abgewendeter Kopf und ſeine ſtarre Haltung das entſetzliche Nein, das er dem Kaiſer auf dem Throne zugerufen, und das dieſem den tödtlichen Pfeil ins Herz geſchoſſen, daß er wie ein verwundeter Aar von der Höhe ſeines Herrſcherſitzes dem furchtbaren Schützen vor die Füße fällt. So erſcheint der Kaiſer im Bild, von deſſen gegen

Heinrich gekehrten Antlitz wir faſt nichts ſehen, während der Kaiſermantel, durch die ſtehend ausgebreiteten Arme zurückgeſchlagen, das gewählte Bild bis zur Erinnerung an des Reichsadlers gebrochenes Flügelpaar weiterſpielt. Ich ſagte, daß das Verletzende dieſer Scene ſoviel möglich gehoben ſei; ich glaube, daß der Künſtler ſeinen Zweck dadurch erreicht hat, daß es ihm gelang, den Fußfall des Kaiſers als einen plötzlichen, und als einen flüchtigen zu kennzeichnen. Lange, das ſieht man deutlich, verharrt der Kaiſer nicht in dieſer Lage, der völlig unüberlegten Folge eines Anflugs von Verzweiflung. So faſſen es auch faſt alle Umſtehenden auf. Zuvorderſt im Bilde links ein haſtig vortretender Ritter (deſſen Name die Geſchichte nicht aufbewahrt hat), der dem Löwen warnend zuruft: „Herr, laßt ab von Euerm Starrſinn!“ Daneben groß, feſt und ſtark der Wittelsbacher Otto, die Säule, auf die in Bälde der Kaiſer ſich und des Reiches Wohlfahrt ſtützt; der Page des Löwen, der es zu ahnen ſcheint, daß von dem Helm des Herrn in ſeinen Händen die Krone geriſſen werden wird; der Erzbiſchof Chriſtian von Mainz, der entſetzt die Blicke zum Himmel hebt, und Erzbiſchof Rabovich von Freiſing, der muthlos und betrübt niederſchaut; des Kaiſers Page, der ſeinem hohen Herrn den Schild zur Gegenwehr zu reichen ſich anſchickt; die Hofleute, die erſchreckt die Flucht ergreifen. Nur Einer der Anweſenden theilt die allgemeine Empfindung nicht und von anderer Seite wird ihr eine neue Wendung gegeben. Der erſtere iſt der Ritter Jordanus, deſſen feindſeligen und giftigen Einflüſterungen Herzog Heinrich Gehör gegeben. Die neue Wendung aber kommt von der Kaiſerin Beatrix, der edlen Erbin von Hochburgund, die des Kaiſers Rechte faſſend mit erhobener Hand auf den Rächer alles Unrechts, auf den Helfer in aller Noth hinweiſt.

Die Anordnung dieſes reichen Gemäldes iſt von großer Klarheit und zeigt in Gruppirung, in Linien und Maſſen, in Gegenſätzen und Verbindungen große Ueberlegung und richtiges architektoniſches Gefühl. Die umgebende Architektur, romaniſchen Styls, ſteht in einem ſehr wohlthuenden Verhältniß zum Bild, ſo daß die (überlebensgroßen) Geſtalten ſich frei bewegen können, ohne in ihrer Bedeutung als Hauptſache beeinträchtigt zu werden. Die Darſtellung iſt lebendig und ausdrucksvoll, ſo daß das Ereigniß wirklich vor unſern Augen vorgeht, ohne an ſceniſche Aufführung zu erinnern, wenn auch hie und da in Bewegungen dem Schönheitsgefühl ein Opfer gebracht wird. Die Auffaſſung bleibt im Bereich jener Schule, die bei hiſtoriſchen Bildern ihre Aufgabe nicht im Spiegelbild eines wirklich eingetretenen Augenblicks, ſondern in dem Hervorheben der hiſtoriſchen Bedeutſamkeit des Ereigniſſes ſieht. Einer ſolchen iſt es vorkommenden Falls gleichgültig, ob die aufgeführten Perſonen auch wirklich Augenzeugen des Moments waren, wenn ſie nur in Urſachen oder Folgen mit demſelben in Verbindung ſtehen. Wenn es darum dem Künſtler wichtig war, den Nachfolger Heinrichs im bairiſchen Lehn in ſeinem Bilde zu haben, ſo durfte es ihm gleichgültig ſein, ob ſeine Anweſenheit in Chiavenna (oder Partenkirchen, wohin von Einigen die Scene verlegt wird) verbrieft ſei.

Zeichnung, Färbung und Behandlung eines hiſtoriſchen Gemäldes verrathen am beſtimmteſten, wenigſtens am augenfälligſten die Richtung des Künſtlers. Die Bekanntſchaft mit der franzöſiſchen und vornehmlich mit der franzöſiſchbelgiſchen Kunſt hat grade in der Hiſtorienmalerei die nachdrücklichſten Einwirkungen zur Folge gehabt. Gegenüber einer ſelbſtändigen idealen Formengebung mit wenig ängſtlicher Berückſichtigung des Koſtüms, einer beſcheidenen, ſelbſt conventionellen und an Trockenheit ſtreifenden Färbung, nebſt einer fleißigen, faſt ängſtlichen Behandlung, bei welcher der täuſchende Effekt gänzlich Nebenſache blieb, machte ſich die Naturnachahmung, die glänzende Farbe mit dem wirkſamen Geſammtfarbenton, die Rundung und die leichte, breite Manier im Malen, wodurch belgiſche und franzöſiſche Bilder ſich auszeichnen, bei vielen deutſchen Künſtlern mit Entſchiedenheit als Vorbild geltend, ſo daß ſie die Traditionen ihrer Schule verlaſſend, den neuen Beſtrebungen ſich anſchloſſen. Foltz hat ſich offenbar vor Nüchternheit, Trockenheit und Unnatürlichkeit in der Farbe gehütet, er hat ebenſo ſichtbar nach einer beſtimmten Wirkung ſowohl in der Farbenharmonie als der Modellirung geſtrebt, er iſt aber der Schule, der er angehört, treu geblieben und hat ſich namentlich in den Mitteln beſchränkt, alle Licht- und Farbeneffekte vermieden, ſich auch nicht auf das feine Spiel mannigfaltiger Töne eingelaſſen, und ſeinem Bild damit einen wohlthuenden Ernſt bewahrt. Im Coſtüme iſt er im Allgemeinen in Uebereinſtimmung mit den Ergebniſſen hiſtoriſcher Forſchungen, ohne ſich indeß ängſtlich an das Zeitregiſter der Degenknöpfe und Gürtelſchnallen zu binden. Man hofft, das Bild auf der allgemeinen deutſchen Ausſtellung zu ſehen. **E. Förſter.**

Heinrich Lehmann's Malereien im Stadthauſe von Paris.

Von G. F. Waagen.

Bald nach Anfang des Jahres 1852 erhielt der unter den Kunſtfreunden ſchon ſeit längerer Zeit rühmlich bekannte Maler Heinrich Lehmann, welcher, ein geborner Hamburger, ſich bereits ſeit einer Reihe von Jahren in Paris aufhält und früher die Schule von Ingres beſucht hat, von Seiten der Stadt Paris den ehrenvollen Auftrag, die große, zu Feſtlichkeiten dienende Galerie des Rathhauſes mit Malereien zu ſchmücken. Die hiezu beſtimmten Flächen beſtehen in 28 Zwickeln von mäßiger Größe und ebenſo vielen kleinen Stichkappen, welche indeß zuſammen den ſehr anſehnlichen Flächenraum von 140 Quadratmetres einnehmen. Der Gegenſtand dieſer Malereien wird von den Hauptmomenten der Culturentwickelung des Menſchengeſchlechts gebildet. Durch Photographien von ſeltener Vortrefflichkeit nach denſelben, welche der Maler, als ein Zeichen ſeiner Verehrung, dem Baron A. von Humboldt geſchenkt, Sr. Excellenz aber mir gütigſt mitgetheilt hat, ſehe ich mich in den Stand geſetzt, den Kunſtfreunden Deutſchlands eine etwas genauere Beſchreibung und Würdigung dieſes Werks zu geben.

Die Zwickel enthalten in mehr oder minder figurenreichen Compoſitionen die Hauptbilder. In der, einem jeden der Zwickel entſprechenden, dreieckigen Stichkappe befinden ſich bald ein, bald zwei Kinder, welche ſich auf das Bild beziehen. In ſolcher Weiſe wird der Beſchauer von dem Urſprung der Menſchheit, welcher ihm in einer ſtattlichen Frau mit fünf ſchönen Kindern entgegentritt, auf die erſte Begründung ihres äußerlichen Lebens, in der glücklichen Abwehr wilder Thiere, in Anlage einer Behauſung, in der Ausbildung von Viehzucht und Ackerbau, und zunächſt auf die erſte geiſtige Aeußerung, das Dankopfer gegen die Gottheit geführt. Höhere Stufen der Bildung ſchließen ſich in Darſtellung des Handels, der Schifffahrt und der modernen Induſtrie an, welchen dann im Verfolg der Anbau der Wiſſenſchaften und ſchönen Künſte entſpricht. Aber auch der dieſen Kindern des Friedens verderbliche Krieg bleibt nicht aus. Sein Eindruck wird indeß durch die Darſtellung des Ueberfluſſes verdrängt, der Ruhm, als das Symbol der Unſterblichkeit im Andenken der Menſchen, macht den Beſchluß.

Indem ich nun zur künſtleriſchen Würdigung übergehe, hebe ich vor Allem das ungemeine Geſchick und das richtige räumliche Stylgefühl hervor, mit welchem der Künſtler in der Regel die ſehr ungünſtigen Räume (denn das nach unten ſpitze Zulaufen der Zwickel ſchließt eine der erſten, von der Malerei geforderten Bedingungen, die Entfaltung nach der Breite, aus) auszufüllen gewußt hat. Nur an wenigen Stellen, z. B. bei dem Fällen des Baums auf dem vierten Bilde, iſt die Ausfüllung zu ſichtbar abſichtlich und

auf Kosten der Wahrheit des Motivs geschehen. Sowohl ruhigen und feierlichen, als lebhaft bewegten Zuständen zeigt sich der Künstler in einem ungemeinen Grade gewachsen, und sein Ausdruck der Affekte, sein Gefühl für Grazie artet nur selten in die in der französischen Schule so häufige Uebertreibung aus, welche dem Deutschen so sehr widerstrebt, wie ihm denn ein Solches bei den Dämonen des Krieges begegnet ist. Dieses gereicht dem Künstler, welcher so lange unter den Eindrücken jener Kunst lebt, ganz besonders zur Ehre. Die Zeichnung ist nicht bloß fast durchweg sehr correct, sondern sehr charakteristisch, die Gewandung von reinem Geschmack. Als besonders schön und ansprechend sind mir folgende Bilder erschienen: Das Dankopfer. In edler Begeisterung, mit zum Himmel ausgestreckten Armen, schaut der Priester empor, während schöne Knaben das geopferte Thier auf dem Altar mit Blumen bestreuen. — Die Theologie, durch eine ernste und schöne weibliche Figur dargestellt. — Die Mathematik, eine im Motiv und Charakter vorzügliche weibliche Gestalt. — Die Medicin. Der Arzt, eine treffliche Figur, tritt hülfebringend an das Lager des jugendlichen Kranken. — Die christliche Liebe (Caritas). Obwohl im Raum etwas vereinzelt, sind die Gruppen des barmherzigen Bruders, der den Findling aufnimmt, der Frau, welche ihn nährt, und einer anderen, die ihn unterrichtet, sehr wahr und schön. — Die Beredsamkeit. Höchst sprechend ist hier der Redner, eine edle Gestalt, in Ausdruck und Gebährde; auch die Wirkung auf die Zuhörer ist mannigfaltig individualisirt. — Der Tanz. Von dem tanzenden Paar ist besonders das Mädchen von schönen Formen und ungemeiner Grazie der augenblicklichsten Bewegung. Ebenso sind die musicirenden Kinder von großem Reiz. — Der Ueberfluß, eine stattliche, ungemein glücklich dem Raume entsprechende Figur. — Der Ruhm (la gloire) erscheint daher in einer jugendlichen, weiblichen Gestalt von seltener Schönheit der Formen, sehr graziosem Schwung des Emporschwebens und edler Begeisterung in dem Profil von den reinsten Zügen.

Einige Bilder leiden an Undeutlichkeit, so das der Industrie, und das der Heldentugend mit der Geschichte, welches zugleich zu gedrängt ist. Unter den Knaben in den Stichlappen ziehen viele durch Schönheit der Formen und des Motivs ungemein an. Ueber die Färbung lassen natürlich die Photographien kein Urtheil zu. Das Wort in seiner Gesammtheit verdient aber um so mehr die größte Anerkennung, wenn man weiß, daß alle diese, gegen 180, meist etwas überlebensgroße Figuren enthaltenden Bilder von dem Künstler in zehn Tagen componirt und in der erstaunlich kurzen Frist von zehn Monaten ausgeführt worden sind. Er hat darin eine Leichtigkeit im Hervorbringen schöner Erfindungen, eine Rüstigkeit in der Ausführung gezeigt, wie Beides in unseren Tagen nur selten vorkommen dürfte.

Nürnberger Studien.

Von **A. von Eye.**

II.

Verzierte Büchereinbände.

Eine bisher noch fast ganz unbeachtet gebliebene Kunstübung des Mittelalters ist die Art und Weise, die großen Leder- oder Pergamentflächen der Büchereinbände mit Schmuck zu versehen, und gleichwohl haben wir auf ihnen einige der schönsten, charakteristischen Proben der alten Verzierungskunst, ja selbst der kleineren Plastik zu bewundern. Das Germanische Museum zu Nürnberg besitzt eine eigene Sammlung solcher verzierten Büchereinbände, deren Zahl durch manchen in der Bibliothek befindlichen Einband zu einiger Bedeutsamkeit verstärkt wird.

Die älteren Verzierungen dieser Art sind gewöhnlich in das Leder eingeschnitten, und die vertieften Striche mit einem Farbtone ausgefüllt. Auch Spuren von Vergoldung zeigen sich noch und dieser Umstand könnte auf den Gedanken führen, daß einst die ganzen Bilder bemalt und die in den eingeschnittenen Umrissen hängen gebliebene Farbe der letzte Ueberrest dieser durch den Gebrauch des Buches abgeriebenen Bemalung sei. Der Grund hinter den Figuren erscheint bei dieser Art der Ausschmückung gewöhnlich punktirt oder mit einer Menge kleiner, an einander liegender Kreise ausgefüllt, die im Ganzen wiederum den Anblick einer punktirten Fläche gewähren. In späterer Zeit finden sich die Verzierungen mehr auf glattem Grunde reliefartig ausgepreßt, ohne Spuren irgend einer Bemalung. Im ausgehenden 16. Jahrhundert begann man vergoldete Arabesken nach Art unserer heutigen Verzierungen den Bücherumschlägen einzupressen.

In der oben erwähnten Sammlung befindet sich unter Anderm eine Lat. Chronik vom 14. Jahrhundert mit braunem Ledereinbande. Auf der einen Seite ist der heil. Augustinus, auf der andern dessen Mutter, die heil. Monika eingeschnitten. Die Verhältnisse der Figuren sind etwas kurz, die Hände groß und plump; der Faltenwurf einfach, jedoch wohlverstanden. Der Hintergrund ist auf die oben angegebene Weise ausgefüllt. Auf dem Umschlage eines Gebetbuches aus dem 15. Jahrhundert ist auf der Vorderseite das Löffelholzische Wappen, auf der Rückseite eine Hirschjagd mit kräftigen bestimmten Linien eingeschnitten; der Grund punktirt; in den Vertiefungen der Linien sind Spuren einer weißen Farbe oder eines Kittes bemerkbar. Einen seltenen Prachteinband hat eine deutsche Bibel vom J. 1472, im größten Folio, mit eingepreßten Arabesken und reliefartig ausgepreßten Medaillons, die Mitte mit einer gewaltigen Broncerosette, die Ecken mit ähnlichen Reliefs besetzt, darin großartig stylisirt, in getriebener und durchbrochener Arbeit, die vier Zeichen der Evangelisten.

Den Preis jedoch trägt die überaus geschmackvolle Verzierung eines Gebetbuches der Gräfin Eva von Montfort vom J. 1503 davon. Auf beiden Seiten des Einbandes sind Blumengewinde ausgepreßt, die, was die Zierlichkeit der Muster betrifft, sich dem Besten an die Seite stellen, was jene Zeit geliefert. Auf dem vorderen Deckel wachsen aus den Blumenkelchen schlanke Schwanenhälse hervor; auf dem andern sind zwischen den Ranken und Blättern allerlei lebenvolle Vogelgestalten eingestreut.

Sehr häufig und bekannt sind die Pergamentdeckel aus späterer Zeit, wo auf rautenförmigen Feldern Doppeladler und andere Figuren ausgepreßt sind, oder zwischen Arabeskenstreifen die Portraitmedaillons von Kirchenvätern, auch wohl von den Reformatoren und Gelehrten der Zeit sich angebracht finden.

Kunstliteratur.

W. Lübke, die mittelalterliche Kunst in Westphalen. Leipzig, bei T. O. Weigel, 1853. 8. 442 S. nebst einem Atlas von 30 lithographirten Tafeln.

Von **C. Schnaase.**

(Schluß.)

Aus dem vierzehnten Jahrhundert können wir noch eine Reihe von bedeutenden oder doch anmuthigen Werken nennen, in denen jener schlichte Geist noch in sehr edler Form auftritt. So unter

Andern S. Maria und S. Katharina zu Osnabrück, die schöne Stiftskirche auf dem Berge bei Herford, der schlanke Bau der s. g. Ueberwasserkirche zu Münster, die schlichten, aber reinen Formen und Verhältnisse der Minoriten und der Pauls-kirche zu Soest, der Klosterkirche zu Hörter, die allerdings etwas bizarre, aber doch anziehende Dominikanerkirche zu Dortmund. Nur in einer der berühmtesten Kirchen Westphalens in der s. g. Wiesenkirche zu Soest bemerken wir, obgleich sie noch in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden ist, bei äußerlichem Luxus die innere Nüchternheit. Auch sonst findet sich nun und besonders im fünfzehnten Jahrhundert das Ueberwiegen des willkürlich Spielenden, phantastischer und doch uninteressanter Formen, wie der s. g. Fischblasen u. dgl., eben so wie in andern Gegenden. Indessen ist doch auch hier die Lambertuskirche zu Münster als eines der bedeutendsten und anziehendsten Werke des geschmückten Styls dieser Spätzeit zu nennen. Auch bewahrte dieselbe verständige Mäßigkeit, welche die unbedingte Aufnahme des reichen, gothischen Styls verhindert hatte, vor den äußersten Uebertreibungen und Formlosigkeiten andrer Gegenden, ein gewisses Gefühl für architektonische Gesetzmäßigkeit erhielt sich bis in die äußerste Gränze der Geltung des gothischen Styls, die sich hier, vermöge der conservativen Gesinnung der Westphalen bis tief in das sechszehnte Jahrhundert hinein erstreckte. Der Verf. verfolgt die architektonische Thätigkeit bis an diese äußerste Gränze durch gewissenhafte Beschreibung sämmtlicher hierher gehörigen Kirchen, bei denen sich nun hier, wie überall in der Spätzeit des Styls, viel häufiger Inschriften und sonst chronologische Nachrichten finden. Er schließt endlich mit der Betrachtung des Decorativen (Tabernakel, Altäre, Lettner) und giebt als Anhang eine Uebersicht der Profan-Architektur, sowohl von öffentlichen Gebäuden als Wohnhäusern, welche über diesen oft vernachlässigten Theil der mittelalterlichen Architektur sehr dankenswerthe Aufschlüsse gewährt. Ich darf mich indessen über dies Alles nicht weiter verbreiten und muß auf das Buch selbst verweisen.

In der zweiten Hälfte desselben werden die Leistungen der westphälischen Kunst in den verschiedenen Gattungen der Malerei und Sculptur betrachtet. Jene sind unläugbar die bedeutenderen und sichern diesem Volksstamme auch im Vergleich mit dem übrigen Deutschland eine hervorragende Stelle. Bekanntlich sind durch den Verf. selbst oder doch während seiner Forschungsreise eine Reihe von ältern Wandgemälden von ausgezeichneter Schönheit hier entdeckt, die zum Theil in früherer Zeit (er setzt die der Patrokluskirche in Soest in das Ende des 11. oder den Anfang des 12. Jahrhunderts), zum Theil im 13. Jahrhundert entstanden sind, und sowohl über die bedeutende Ausbildung dieser Kunst in dieser Gegend als über die Geschichte der mittelalterlichen Malerei überhaupt neues Licht verbreiten. Ich brauche sie nicht näher zu besprechen, da der betreffende Abschnitt aus dem Buche des Verf. in diesen Blättern (Nr. 43 ff. des vorigen Jahrgangs) abgedruckt ist.*) Eine weitere Aufgabe, die dem Verf. nicht vorlag, wird es nun sein, diese Malereien mit andern deutschen Arbeiten, namentlich mit denen des freilich jenseits des Rheins gelegenen, aber nicht allzuweit entfernten vormaligen Klosters zu Brauweiler zu vergleichen, und danach Bestimmungen über Schul- und Zeitverhältnisse zu erlangen. Der Verf. bemerkt mit Recht, daß die frühzeitige Ausbildung dieses Kunstzweiges eine hervorragende Anlage zur Malerei andeutet, welche mit dem nach Innen gekehrten sinnigen Charakter Westphalens zusammenhängt, und deren reifere Ausbildung durch das längere Beharren bei den Formen des romanischen Baustyls und durch das Widerstreben gegen die Einführung des rein gothischen, eine Brechung der Wandfläche herbeiführenden Styls begünstigt wurde. In der That hängt dieses Sträuben mit der malerischen Anlage selbst zusammen; wir finden es fast in allen Gegenden, wo eine solche Anlage vorherrschte, und dürfen vielleicht selbst die Entstehung des gothischen Styls in Frankreich mit dem Mangel an eigentlich malerischen Elementen oder mit der Erschöpfung derselben für architektonische Zwecke in Zusammenhang bringen. Auch später bewährte sich diese Anlage in Westphalen. Einige Tafelgemälde werden vielleicht schon dem 13. Jahrhundert zuzuschreiben sein, namentlich das von dem Verf. beschriebene Antependium, welches aus dem aufgehobenen Walburgiskloster zu Paderborn in das Provinzial-Museum zu Münster gekommen ist, und dessen strenger Styl allerdings gestattet, es in diese Frühzeit zu setzen. Eine Abbildung desselben ist neuerlich durch den Herrn Bischof von Münster in Caumont's Bulletin monumental Bd. XVIII. S. 277 veröffentlicht. Ein anderes, früher dem 13. Jahrhundert zugeschriebenes, aus dem Kloster Wormeln bei Paderborn stammendes, jedenfalls seines symbolischen Inhalts und seines strengen Styls wegen sehr merkwürdiges Bild ist dem Verf. unbekannt geblieben, weil es durch den frühern Besitzer (Ober-Regierungsrath Bartels) dem königlichen Museum zu Berlin übergeben ist, hier aber noch keine öffentliche Aufstellung erlangt hat. (Vgl. die Beschreibung desselben in Kugler's Gesch. der Mal. I. 213, wo es nach Passavants Urtheil in das vierzehnte Jahrhunderts verwiesen wird.)

Im 14. Jahrhundert kam auch in Westphalen jener weiche anmuthige Styl auf, der in der Kölner Schule seine höchste Ausbildung erhielt und den man deshalb nach ihr zu benennen pflegt, der aber, weil aus der gemeinsamen Gefühlsweise hervorgehend, überall auftauchte. Eine Reihe theils in westphälischen Kirchen, theils in Sammlungen erhaltener Gemälde, die der Verf. aufzählt, beweist das Bestehn einer blühenden, jener Kölner Schule nahe verwandten, von ihr angeregten Schule, deren bedeutendste und vielleicht späteste Leistung das Altarwerk der Marienkirche zu Dortmund, wahrscheinlich von 1431, ist. Indessen scheint die westphälische Kunst hier nicht ganz auf der Höhe der Kölnischen zu stehen; es ist vielleicht charakteristisch, daß die etwas sentimentale Idealität, welche dieser Zeitströmung entsprach, in Westphalen nicht so gedieh, als die mehr kirchliche des 13. Jahrhunderts, die in den Malereien der Nikolaikapelle zu Soest und der Kirche zu Methler so ausgezeichnet erscheint. Dafür nimmt denn nun wieder in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die westphälische Schule einen so bedeutenden Rang ein, daß sie jede andre deutsche Schule verdunkelt. Ich spreche vorzüglich von den Arbeiten des Liesborner Meisters, muthmaßlich um 1465, und mehrerer Nachfolger, deren erhaltene Werke wiederum in dem vorliegenden Buche einzeln beschrieben werden. Der Verf. meint, daß durch die Entdeckung jener älteren Wandgemälde und die dadurch erwiesene vorherrschende malerische Anlage der Westphalen das Räthsel der Erscheinung dieses bedeutenden Meisters gelöst sei. Allein sehr merkwürdig und auffallend bleibt es dennoch. Es ist gewiß richtig, wenn der Verf. (mit Kugler, Förster u. A.) die Eigenthümlichkeit des Liesborner Meisters und seiner Nachfolger dadurch erläutert, daß sie die bisher verfolgte ideale Richtung festhielten, während sie sich die Vortheile der inzwischen durch die Eyck'sche Schule mit so großem Erfolge geltend gemachten realistischen Bestrebungen aneigneten. Allein grade darin, daß sie diese Verschmelzung, und zwar so rasch und früh zu Stande brachten, liegt eben das Bemerkenswerthe und Auffallende. Alle andre Schulen, namentlich auch die Kölner, wurden durch den mächtigen Einfluß der Eyck'schen Kunst überwältigt und auf andre Bahnen, selbst zu einem krassen und herben Realismus gedrängt. Auch die italienische Kunst, obgleich ihre nationale Eigenthümlichkeit auf eine gewisse Idealität hin-

*) Die dort erwähnten Wandgemälde in S. Patroklus in Soest sollen nach mündlichen Nachrichten inzwischen schon weiter aufgedeckt und in ihrer typischen, altchristlichen Schönheit bedeutender sein, als der Verf. angenommen.

wies, wurde davon fortgerissen. Sie überwand allerdings diesen fremden Einfluß, allein wie lange Zeit brauchte sie dazu, wie viele Vorstufen mußten durchgemacht werden, ehe sie im Anfange des 16. Jahrhunderts, vorzüglich durch Raphael, das richtige Maaß der Durchbildung realistischer und idealer Anforderungen fand. Bei dem Liesborner Meister sehen wir dagegen ein verwandtes Bestreben schon so früh, nachdem kaum die Eyckſche Schule erhebliche Nachwirkungen in Westphalen hervorgebracht haben konnte, eintreten. Allerdings steht er nicht auf raphaelischer Höhe, wir fühlen ihm an, daß er nicht so mannigfache Vorgänger hat; sein Gebiet ist beschränkt, nur in ruhigem, leidenschaftlosem Ausdrucke lernen wir ihn von seiner stärksten Seite kennen, bewegtere Scenen sind nicht seine Sache, das dramatische Element fehlt ihm. Aber es liegt dennoch in seinen Bildern etwas, das an den jugendlichen Raphael erinnert, und dies bleibt sehr auffallend, fast räthselhaft. Die menschliche Natur bedingt eine gewisse Einseitigkeit, jede geistige Entwickelung schreitet im Wege der Action und Reaction vor; daß derselbe Künstler, welcher von der neuen Richtung der Eyckschen Schule erfüllt, sie in sein Vaterland einführte, auch sofort die Reaction im Sinne der einheimischen Schule begonnen habe, ist psychologisch fast undenkbar. Es bleibt uns daher kaum etwas Anderes übrig, als Mittelglieder, Künstler mehr realistischer Richtung anzunehmen, welche ihm vorhergingen und die Eyckſche Weise hier sehr frühe anwendeten, deren Werke uns aber verloren sind. Aber auch dann ist die Schnelligkeit dieser Entwickelung sehr merkwürdig. Sie liefert dann wenigstens den Beweis, daß der westphälische Charakter so fest in sich begründet war, daß er kaum einen Augenblick seine Natur verläugnete.

Jedenfalls behält der Liesborner Meister, wenn wir sein Auftreten auch aus dem provinziellen Charakter erklären müssen, eine sehr isolirte Stellung. Der Verf. bemerkt, daß von einer eigentlichen Schule desselben nicht die Rede sein könne, sondern nur von einer Reihe andrer Meister, in denen sich dieselbe Richtung der westphälischen Malerei kund gebe, obgleich sie weder so hervorragende Künstler, noch so verklärte Gemüther waren wie jener. Ich lasse dahingestellt sein, ob ein Schulzusammenhang stattgefunden habe oder nicht, jedenfalls stehn diese Nachfolger jenem Meister bedeutend nach: sie leisten in einzelnen Fällen noch ziemlich Befriedigendes, aber jene Mäßigung und Anmuth nimmt bei ihnen meistens schon den Charakter einer gewissen Nüchternheit und trockenen Verständigkeit an. Vielleicht hängt dies mit der schnellen Entstehung jener Liesborner Richtung zusammen; eben weil ihr die Vorstufen, die mannigfaltigen Vorbilder verschiedener Versuche fehlten, weil sie der allgemeinen Bildung vorauseilte, stand sie, wenn ich so sagen darf, auf zwei Augen und erlosch bald nach dem Tode ihres Begründers. Daher kam denn im Anfange des 16. Jahrhunderts, wie die Brüder Dünwegge aus Dortmund zeigen, auch hier jener realistische, durch Figurenmenge und heftige Bewegungen überladene Styl, mit unruhigen Linien und eckig gebrochenen Falten auf, der sich über ganz Deutschland verbreitete. Die westphälische Kunst hatte nun ihre Eigenthümlichkeit verloren; Aldegrever ging in Dürers Schule über, die Malerfamilie zum Ring zeigt die Einflüsse niederländischer und italienischer Prinzipien. Es gab von nun an einzelne hier gebürtige Künstler, aber keine westphälische Schule.

Weniger hervorragend ist die westphälische Sculptur. Zwar nahm sie in dem berühmten Relief der Externsteine (1115) einen bedeutsamen Anfang, und manche Bogenfelder der Portale zeigen sehr belebte Darstellungen (z. B. der Erzengel Michael an dem Portal zu Erwitte), in denen jedoch das malerische Element einigermaßen überwiegt. Auch im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert finden sich noch bedeutende Portalsculpturen, unter denen vor Allem die in der Vorhalle des Doms zu Münster ausgezeichnet sind. Indessen ist weder die Zahl solcher Werke ungewöhnlich groß, noch eine Eigenthümlichkeit des Styls zu bemerken, welche sie von andern gleichzeitigen Werken wesentlich unterschiede. Der Verf. berichtet dann mit Sorgfalt über die verschiedenen Werke der Steinsculptur, Taufsteine und Grabsteine, die Schnitzwerke in Holz, die auch hier wie im übrigen Deutschland in beträchtlicher Zahl vorkommen, die Chorstühle, die Elfenbeinreliefs, von denen sich nur Weniges gefunden hat, und endlich die Metallarbeiten, welche wieder nach ihren verschiedenen Bestimmungen als Reliquiarien, Leuchter, Gefäße u. s. f. gesondert betrachtet werden. Metallne Grabplatten, die in den Ostseeländern so häufig sind, kommen hier, ungeachtet der Nähe der Niederlande, wo sie wenigstens für England auf Bestellung gefertigt wurden, selten vor. Unter den Reliquiarien vermißt Referent die Erwähnung eines sehr interessanten kleinen, im Domschatze zu Paderborn bewahrten Käſtchens, an welchem in Niello neben mehreren Localheiligen der Stifter, ein Bischof Heinrich (es gab deren zwei auf einander folgende, die zusammen von 1084 bis 1127 den bischöflichen Stuhl einnahmen), dargestellt und somit die Zeit der Entstehung festgestellt ist.

Ich knüpfe an diese kleine Ergänzung das Anerkenntniß der großen Gewissenhaftigkeit, mit welcher der Verf. seine Aufgabe erfüllt hat, und der Zweckmäßigkeit der ganzen Anordnung und Behandlung des Stoffes. Eine vollständige kritische Ermittelung des Alters aller hier erwähnten Bauten und andern Kunstwerke war unmöglich; der Verf. hat indessen die vorhandenen, zugänglichen Quellen sorgfältig benutzt und indem er sich an die bisher gewonnenen Resultate chronologischer Forschungen anschließt, auch in dieser Beziehung völlig Befriedigendes und (soweit sich dies verlangen läßt) Zuverlässiges geleistet. Ueberhaupt zeichnet sich die Behandlung des Stoffes dadurch aus, daß der Verf. sehr geschickt das richtige Maaß zu treffen, das Erforderliche und Wünschenswerthe vollständig zu geben weiß, ohne die Leser durch Ueberflüssiges oder an dieser Stelle Fremdartiges zu ermüden.

Sehr wichtig und in gewisser Beziehung musterhaft ist endlich der beigefügte Atlas, indem er durch zweckmäßige Auswahl der dargestellten Gegenstände und durch geschickte Raumbenutzung viel mehr leistet, als wir in Deutschland bei einem so mäßigen Preise zu erhalten gewohnt sind. Die Reihe der Tafeln wird durch eine Architektur-Karte eröffnet, auf der die Mehrzahl der genannten Orte aufgeführt und der Styl ihrer bedeutendsten Gebäude und sogar (mit Rücksicht auf die Orientirung der Kirchen) ihrer einzelnen Theile durch verschiedenartige Unterstreichung bezeichnet ist, wie denn der Verf. auch versucht hat, auf den Grundrissen die verschiedenen Stylarten durch andere Schraffirung zu unterscheiden. Die Karte macht unter Anderm darauf aufmerksam, daß der Verf. an mehreren Stellen und zwar im Norden bedeutend über die Weser nach Osten hinaus und mithin in Gegenden übergegangen ist, die man gegenwärtig nicht zu Westphalen rechnet. Dies rechtfertigt sich indessen (worauf der Verf. auch in der Vorrede aufmerksam macht) völlig dadurch, daß sich die Gränzen der benachbarten westphälischen Bisthümer Minden und Paderborn so weit erstreckten und in der Kunstgeschichte des Mittelalters die kirchliche Eintheilung die maaßgebende war. Die geographische Nachbarschaft oder die Verbindung der Klöster brachte zwar oft Gränzüberschreitungen und Ausnahmen hervor (wie denn der völlig sächsische Grundriß der Klosterkirche zu Lippoldsberg durch seine Verschiedenheit dem Betrachter unserer Tafeln sogleich auffällt), allein bei den Provinzialgeschichten des Mittelalters werden wir uns doch zunächst an diese kirchlichen Territorien zu halten haben. Von den folgenden Tafeln beschäftigt sich die größere Zahl mit der Architektur des romanischen Styls und des Uebergangs, im Wesentlichen und soweit nicht im Interesse der Raumersparung Ausnahmen gemacht sind in derselben Folge, wie sie im Texte behandelt sind, oder doch mit sorgfältiger Zusammenstellung verwandter Gebäude.

Jede Gruppe ist durch mehrere Grundrisse und Durchschnitte vertreten, denen in einzelnen Fällen Aufrisse, Details und Profile beigefügt sind. Jedes Blatt ist in dieser Weise vollständig gefüllt und benutzt und die Beispiele sind so ausreichend, daß die Phantasie eines mit der mittelalterlichen Kunst vertrauten Lesers sich daraus selbst die Wirkung der Bauwerke dieser auf Einfachheit und Solidität gerichteten Schule vergegenwärtigen kann. Die massenhaften, burgartigen Thürme der Dome zu Paderborn und Minden, der nicht minder gewaltige, aber zugleich feiner durchbildete und wahrhaft großartige Vorbau des Patroklusmünsters zu Soest (Taf. II. und IV.), die eigenthümliche Emporenanlage der größeren Soester Kirchen, namentlich der zu S. Petrus, die kleinern Gewölbebauten von Lügde u. s. f., welche als für diese Provinz charakteristisch in ziemlich großer Zahl gegeben werden (Taf. V. und VI.), der strenge, reinliche Styl der Cistercienserkirchen, der fast in allen Ländern gleiche Formen hervorbrachte, aber dem hier einheimischen Geiste verwandt war, repräsentirt durch die Kirchen von Marienfeld und Loccum (Taf. VIII.), die allmälige Entwickelung der Hallenkirchen (Taf. IX. bis XII.) werden uns in dieser Weise anschaulich vorgeführt. Taf. XIII. macht uns mit dem großartigen, in verschiedenen Bauzeiten aber mit ziemlich harmonischer Behandlung ausgeführten und für Westphalen sehr charakteristischen Dome zu Paderborn, Taf. XIV. mit einigen Polygonbauten und sonstigen Anlagen ungewöhnlicher Art bekannt. Taf. XV. und XVI. vervollständigen unsere Kenntniß dieser frühern Bauten durch eine Reihe romanischer Kapitäle und durch einige andere plastische Details. Es fällt dabei auf, daß die Verwandtschaft der verschiedenen deutschen Provinzialschulen in diesen Details mehr hervortritt als im Constructiven der Kirchen, und daß sich hier nicht bloß allgemeine Motive, sondern bestimmte ornamentistische Gedanken vorfinden, die wir theils an sächsischen, theils an rheinischen Bauten kennen. Kürzer ist der gothische Styl behandelt, der ja auch überall größere Uebereinstimmung hat und daher weniger charakteristisch für die einzelnen Localitäten ist. Fünf Tafeln (XVII. bis XXI.) beschäftigen sich mit den früheren gothischen Bauten bis zur Mitte des 14. Jahrh.; anfangend mit der wunderlichen, noch kaum gothischen Kirche S. Maria zur Höhe in Soest und mit der Nikolaikapelle von Ober-Marsberg (Taf. XVII.) und schließend mit der Wiesenkirche zu Soest, die neben den reinen, aber bürgerlich einfachen Formen zweier andern gothischen Kirchen derselben Stadt wie eine schon alternde, aber reich geschmückte Schöne erscheint. Taf. XVIII. giebt die kühnen Gewölbe des Doms zu Minden und der Dominikanerkirche zu Dortmund, Taf. XIX. die Marienkirche zu Osnabrück und die Katharinenkirche zu Unna als Beispiele des Chorumganges, wie er in Westphalen seltene Anwendung fand. Mehrere Durchschnitte und Details begleiten auch hier die Grundrisse und erhalten auf Taf. XXII. durch eine Zahl von Profilen in größerer Dimension Vervollständigung. Auf Taf. XXIII. wird der spätere gothische Styl durch die Lambertikirche zu Münster und einige verwandte Bauten, alle mit reichen Netzgewölben, repräsentirt. Taf. XXIV. giebt in zwanzig Beispielen eine Uebersicht der Entwickelung des Fenstermaaßwerks, das in Westphalen nur selten in einfacher, regelrechter Form, meistens und schon im Dome zu Minden in complicirten, durch die große Breite der Fenster bedingten Zusammenstellungen vorkommt. Taf. XXV. enthält fünf malerische Ansichten, die romanische Kirche von Erwitte, den Uebergangsbau von Methler, die aus Theilen verschiedener Style zusammengesetzten Kirchen von S. Marien zu Lippstadt und S. Reinold zu Dortmund, und endlich die Liebfrauenkirche (Ueberwasser) zu Münster, die mit ihrem gewaltigen Thurm ein Beispiel des reifen gothischen Styls nach westphälischer Auffassung giebt. Taf. XXVI. und XXVII. endlich beschließen die architektonische Reihe, indem sie in farbiger Lithographie die malerische und gefällige Außenseite mehrererer mittelalterlicher Wohnhäuser und anderer Profangebäude verschiedener Städte darstellen. Die drei letzten Tafeln geben Beispiele der neuerdings entdeckten westphälischen Wandmalereien des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, namentlich Taf. XXVIII. und XXIX. aus der Nikolaikapelle zu Soest, Taf. XXX. aus der Kirche zu Methler. In jenen (von denen auch schon das Organ für christliche Kunst Zeichnungen gebracht hat) finden wir neben manchen Zügen, die noch an den Mosaikenstyl der altchristlichen Kunst erinnern, neben der großartigen Haltung der Gestalten, dem typischen Ernst und der Schönheit der Linie, das eigenthümliche Streben nach dem Ausdrucke bewegten Lebens, das wir auch in manchen deutschen Miniaturen und Sculpturen des zwölften Jahrhunderts wahrnehmen und das sich hier besonders in der Gewandbehandlung zeigt. Die Malereien von Methler, dem dreizehnten Jahrhundert angehörig, sind schon mehr auf Charakteristik und Individualität gerichtet und in freierer Behandlung ausgeführt, die freilich bei den kleinern Nachbildungen weniger augenscheinlich hervortritt, als bei den großen, jetzt für das Königl. Museum zu Berlin erworbenen Durchzeichnungen. Von den späteren Malereien der westphälischen Schule, namentlich von den herrlichen Fragmenten des Liesborner Altars im Besitze des Geheimen Regierungs-Raths Krüger zu Minden sind keine Beispiele gegeben, was sich freilich mit der Einrichtung des gegenwärtigen Werks nicht wohl vereinigen ließ, aber das Bedauern erweckt, daß diese schon so lange entdeckten und bewunderten, aber immer noch zu wenig bekannten Meisterwerke, welche zu den edelsten Erzeugnissen deutscher Kunst gehören, noch immer nicht durch würdige Vervielfältigungen im weitern Kreise zugänglich geworden sind.

Man kann den Bewohnern Westphalens wahrlich nicht vorwerfen, daß es ihnen an Liebe für die Geschichte ihrer Vorzeit fehle; sie sind eifrige Forscher der heimischen Traditionen und haben darin von Justus Möser bis auf unsere Tage auch in wissenschaftlicher Beziehung Bedeutendes geleistet. Es ist merkwürdig, daß nur die Kunst ihrer Aufmerksamkeit so sehr entgangen ist, daß uns erst das vorliegende Werk eine Anschauung von dem großen Reichthume mittelalterlicher Werke, der hier noch enthalten ist, gewährt. Um so mehr darf man hoffen, daß die Vaterlandsliebe und der fleißige und gewissenhafte Sinn dieses Volksstammes sich nun auch dieser Seite der Alterthumswissenschaft zuwenden wird. Aber auch außerhalb der westphälischen Gauen ist das Buch als ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte und als eine Darstellung des inneren Entwickelungsganges der mittelalterlichen Kunst in einzelnen Provinzen höchst wichtig und lehrreich. Wir können ihm daher nur eine rasche und weite Verbreitung, demnächst aber auch eine Nachfolge ähnlicher Bearbeitungen anderer Provinzen wünschen, für die es in der That in der Behandlung des Textes und in der Wahl der Abbildungen als Muster dienen kann, damit es der Anfang einer kunstgeschichtlichen Provinzialliteratur werde, welche die sicherste Grundlage der allgemeinen Kunstgeschichte bilden würde.

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 11. Donnerstag, den 16. März. 1854.

Die Zeit Constantin's des Großen. Von Jakob Burckhardt. Basel, 1853. 512 S. in 8.

Die Werke culturgeschichtlicher Darstellung sind nicht sonderlich häufig, zumal diejenigen, in denen auch auf die künstlerischen Cultur-Elemente Rücksicht genommen wird; noch seltener die, in welchen dies mit einem wirklichen Verständnisse der Kunst und ihres eigenthümlichen Entwickelungsganges geschieht. Die Methode der Historiker bei Berücksichtigung der künstlerischen Verhältnisse besteht für gewöhnlich in nichts, als einem mechanischen, excursmäßigen Anreihen, wobei es schon dankbar anerkannt werden muß, wenn sie überhaupt auf die Vorarbeiten, die ihnen die Kunstgeschichte geliefert hat, einigermaßen eingehen. Was die wahre Geschichtschreibung mit einem, auch nur mäßigen Vorrath selbsterworbener künstlerischer und kunsthistorischer Anschauungen zu leisten vermag, haben besonders die historischen Meisterwerke von Leopold Ranke dargethan. Wie großer Gewinn bei umfassenderem und tieferem Eingehen auf das Wesen der Kunst und ihrer zeitweisen Gestaltungen auch für die allgemeine Geschichtschreibung sich ergeben muß, bezeugt das oben genannte Werk.

Wir können es von den kritischen Blättern, deren Aufgabe es ist, den allgemeinen wissenschaftlichen Standpunkt zu vertreten, nicht füglich verlangen, daß sie im Stande sein sollen, auch in dieser Beziehung den Werth des Burckhardt'schen Werkes abzumessen. Wir halten es daher für eine Pflicht des Deutschen Kunstblattes, ihnen in dieser Würdigung desselben voranzugehen und hiemit der historischen Wissenschaft, von der wir sonst die Fülle ihrer Belehrungen dankbar hinnehmen, anzudeuten, welche Bereicherungen ihr nach unserm Ermessen in diesem Falle gewährt sind. Wir bemerken übrigens von vornherein, daß dies Werk, so lebhaftes Interesse wir unserm Standpunkte gemäß daran nehmen, doch von einseitiger Bevorzugung des Künstlerischen durchaus fern ist, daß es das letztere vielmehr nur in seiner Beziehung zum Ganzen der culturgeschichtlichen Erscheinungen behandelt, ja, daß es uns fast bedünken will, als habe der Verfasser gestissentlich, wie aus Scheu vor dem Vorwiegen einer Lieblingsneigung, nicht mehr als nur das Nothwendigste von jener Beziehung in seinen Vortrag mitaufgenommen. Nach dem Standpunkte, den wir vertreten, hätten wir es nicht für ganz unthunlich gehalten, wenn er ab und zu ein noch volleres Licht auf die künstlerischen Zustände der von ihm behandelten geschichtlichen Epoche hätte fallen lassen.

Diese Epoche, wie der Titel des Buches andeutet, ist die jener merkwürdigen Uebergangszeit, in welcher das ausgelebte Alterthum sich noch einmal äußerlich zusammenfaßt und dies Zusammenfassen wesentlich auch dadurch möglich zu machen sucht, daß es das nicht mehr zu verläugnende Element der Zukunft — das Christenthum — in sein Gefüge aufnimmt, dem letzteren hiemit den breiten Boden für seine Einwirkung auf die Dinge der Welt gewährend. Es ist das letzte, ob auch dauerlose Erstarken der alten Form, in welche sich nunmehr ein neuer Inhalt ergießt, der, vorläufig von dieser alten Form gebunden, sie im Fortschritt und unter den Stürmen der Jahrhunderte in die ihm entsprechenden Gestaltungen umwandeln sollte. So in den mannigfachen Gebieten des Lebens und des Geistes; so in denen der Kunst.

Ein kleiner Abschnitt des Buches, einer von den 32 Bogen desselben, ist einer selbständigen Betrachtung des künstlerischen Lebens jener Zeit, oder vielmehr des Absterbens der Kunst, gewidmet. Dies Absterben beginnt, wie bekannt, etwa seit der Mitte des zweiten Jahrhunderts nach Chr., nachdem die ausgebildete antike Kunst sechshundert Jahre lang (der Jahrhunderte ihrer Entwickelung zu geschweigen) in reichster Lebensfülle, eine der entscheidendsten Mächte des geistigen Lebens, bestanden hatte. Der Verf. hält sich nicht für berufen, den tiefsten Grund dieses Krankheitsprocesses, der füglich, wie es scheint, auch ungleich später eintreten konnte, aufzudecken, noch dünkt es ihn räthlich, den Leser statt dessen mit einer sogenannt geschichts-philosophischen Phrase abzufinden; dagegen giebt er in lebhafter Darstellung die „Nebenursachen" an, die, unter dem Scheine neuer und sehr mannigfaltiger Förderniſse, doch nur zu sehr geeignet waren, einer Kunst, welche aus sich heraus kein neues Leben mehr zu erzeugen vermochte, Seele und Athem zu entziehen und sie endlich zur Mumie zu machen.

Es sind die stofflichen Veränderungen, welche von jener Zeit ab eintraten und nach und nach diese verderblichen Einwirkungen auf die Kunst hervorbrachten, — die Veränderungen in dem Materiale, mit welchem gearbeitet wurde, und in den Gegenständen, welche zur künstlerischen Bearbeitung vorlagen. In ersterer Beziehung ist es die Wahl des Prächtigen, Schimmernden, Kostbaren, die, indem sie dies Gewählte zur Schau trug, naturgemäß dem Stoffe an sich eine größere Bedeutung gab, als seiner Behandlung; in der andern Beziehung ist es die durchgehend tendenziöse Absicht, die nicht minder alles wesentliche Gewicht auf den Gegenstand an sich oder vielmehr auf dessen Inhalt legen und die Art und Weise der Darstellung als das Beiläufige und Gleichgültige ansehen mußte. Jenes ist bei der Betrachtung der Kunst der Constantinischen Zeit schon häufig in Erwägung gezogen; das Letztere dagegen, welches doch das Wichtigere ist, entsinnen wir uns nicht, in so schlagender Weise, wie es von Burckhardt geschehen, bisher dargelegt und entwickelt gefunden zu haben. Das Constantinische Zeitalter gewinnt allerdings einen neuen weiten Kreis von Gegenständen künstlerischer Darstellung; aber an Alles heftet sich, mehr oder weniger entschieden, der unkünstlerische Charakter des „Programmes". Das Portrait wird zum „Ceremonienbild", bei dem das Kostümliche die Hauptsache ist; der alte Mythus, soweit er nicht den Fratzen der Barbarengötter gewichen ist, welche die große Göttermischung hereingeführt und werth gemacht hatte, wird zum äußerlich stereotypen Gedankensymbol; das Christenthum sucht zunächst ebenfalls nur nach Symbolen und symbolischen Scenen, deren Form nicht der

nothwendige Körper des Gedankens ist; Historienbilder werden zu politischen „Manifesten“ und „Proclamationen“ und als solche häufig angewandt; das Gebäude der christlichen Kirche füllt sich sodann mit Darstellungen, welche nicht minder die Proclamationen ihrer Herrschaft sind und dies selbst in äußerlichster Weise — durch den Prachtschmuck der Goldgründe, durch die Ueberfülle, die der architektonischen Ausbildung auf das Hemmendste im Wege steht, — bekunden. Form und Inhalt gehen auseinander und die erstere, in welcher allein Kunst und Kunstvermögen sich äußern können, verliert mehr und mehr Werth und Bedeutung. Da dies aber der Fall, da der Gegenstand mit all seinen inhaltlichen Bezügen ein Gegebener war und es im Uebrigen nur auf das rohe Material und dessen Ueberwindung und Geltendmachung ankam, so wird die Kunstarbeit zur Fabrikarbeit; die Selbständigkeit und das Selbstbewußtseyn des künstlerischen Schaffens hört auf, und eine fast ausnahmslose künstlerische „Anonymität“ charakterisirt die ganze Epoche und freilich auch noch eine lange Folgezeit.

Dies etwa sind die Grundzüge der von dem Verf. näher ausgeführten Darstellung. Es leuchtet ein, daß eine derartige kunsthistorische Schilderung, wie sie selbst von der Auffassung des gesammten Zeitcharakters getragen war, den letzteren lebendig wiederspiegeln und zu seiner Erkenntniß nicht unwesentlich beitragen mußte. Zu bemerken ist, daß der Verf. hiebei naturgemäß die Gränze seiner Aufgabe im Auge behalten mußte, daß es ihm vorzugsweise nur darauf ankommen konnte, die Umwandlungen zu schildern, welche die bisher geübte Kunst und der künstlerische Geist in der von ihm behandelten Epoche erlitten. Gleichwohl fehlt es auch nicht an einer Andeutung derjenigen Punkte, in welchen die Entwickelungen einer späteren Folgezeit vorbereitet erscheinen, wie dies namentlich in gewissen Beziehungen der architektonischen Anlage (in der Anordnung der architektonischen Innenräume) der Fall ist.

Die Belebung des geschichtlichen Bildes durch die Rücksichtnahme auf die künstlerischen Verhältnisse ist aber keineswegs mit dem Spezialabschnitte, der von den letzteren handelt, abgeschlossen. Ueberall, wo ein Wechselbezug des Lebens zur Kunst eintritt, — und bei der mächtigen Breitenausdehnung der Kunst im Alterthum und bei den neuen Ansprüchen, welche die Constantinische Epoche an sie macht, mußten diese Wechselbezüge sehr mannigfaltig sein, — läßt sich die bestimmte Kenntniß des kunsthistorischen Stoffes, der eigenthümlichen Weise seiner Erscheinung wahrnehmen, sei es in leiser, kaum mit Worten ausgesprochener Andeutung, sei es in beredter Schilderung. Wir sehen die ernste Hoheit der alt-athenischen Denkmäler, gegenüber dem wirren Getriebe der athenischen Studenten (das dem modernen Universitätsleben der letzten Jahrhunderte auffallend ähnlich erscheint) vor uns; wir werden in die Pracht des alten Rom eingeführt, das seines gewaltigen Eindruckes auf die, aus barbarischen Geschlechtern stammenden Kaiser nicht verfehlt: wir fühlen den phantastischen Widerspruch, wenn aller Adel hellenischer Kunstform, ob auch schon in spätrömischer Verwirrung, für den wüsten Cultus syrischer Gottheiten verwandt wird; wir blicken in die fanatischen Zustände Aegyptens, in welche die uralten Denkmäler des Landes hereinragen, fast überboten durch stets erneute alexandrinische Pracht und gleichzeitig vergesellschaftet mit einem starren Anachoretenthum (dessen klösterliche Erfolge übrigens — was künftig näher nachzuweisen sein wird — für die frühchristliche Baugeschichte von größerer Bedeutung zu sein scheinen, als die Kunsthistorie bisher wahrgenommen hat); wir sehen das Schaffen der neuen Weltstadt, Constantinopel, die mannigfachen künstlerischen und sonstigen Einrichtungen, durch welche die Bedeutung des Ortes besiegelt werden sollte, die weitgreifende Beraubung älterer Kunststätten, die hiezu beliebt ward, u. s. w., u. s. w.

Es ist nicht unser Zweck, auf die Einzelheiten näher einzugehen. Nur ein Punkt, der die Kenntniß des Verfassers und sein Auge vorzugsweise bezeugt, mag hier näher berührt werden. Er spricht von der physischen Entartung des alten Geschlechtes der Menschen und bestätigt dies durch den Nachweis der Eigenthümlichkeiten, die an den erhaltenen bildlichen Darstellungen der Epoche ersichtlich werden. Der Nachweis war freilich nicht ganz leicht; es galt, sich weder von den Physiognomieen der Portraitbilder von Personen barbarischer Herkunft, noch von dem, was künstlerischem Unvermögen der Darstellung oder was besonderen, vielleicht sehr beengenden Stylgesetzen zuzuschreiben ist, beirren zu lassen; es galt, durch alle diese Hüllen hindurch den Kern, — den eigentlichen Charakter des Modells, zu erkennen. Die von dem Verfasser gegebene Darlegung ist unseres Erachtens meisterlich gelungen. Tücke und pfäffische Vornirtheit des Ausdruckes, Häßlichkeit der Züge, Verkümmerung der Gestalten erscheinen auch da, wo alles Weitere in Abzug gebracht wird, als Grundtypus des Geschlechtes. Es fehlt im Uebrigen nicht am Nachweis der tieferen Ursachen dieser Erscheinung. Der Inhalt jener Seiten (289 f.) wird von dem, welcher mit dem vorhandenen Material nicht näher vertraut ist, schwerlich ganz gewürdigt werden; er wird vielleicht meinen, diese einfache Entwickelung verstehe sich eben von selbst. Wer die Denkmäler jener Zeit kennt, dürfte unserer Anerkennung eher beizupflichten geneigt sein. Uns aber dünkt hiemit zugleich die geschichtliche Nothwendigkeit, daß das Geschlecht sich durch neue, ungebrochene Völker erneuen mußte, bevor es zu neuen Entwickelungen gelangen konnte, in fast handgreiflicher Weise dargethan.

Dies möge zur Würdigung des Buches von unserm Standpunkte aus hinreichen. Unsern Lesern möge dasselbe schließlich als eine Lectüre, die durch ihre Gründlichkeit ebenso belehrend, wie durch ihre flüssige und lebensvolle Darstellung anregend wirkt, die sich in ruhigster Objectivität verhält und von der rationalistischen Tendenz eines Gibbon ebenso entfernt ist, wie von der Zurechtlegung der Thatsachen und ihrer Gründe für irgendwelche ultramontanen Zwecke, noch besonders empfohlen sein.

F. Kugler.

Lithographie.

Vor uns liegt ein trefflicher Steindruck aus der eben so thätigen als tüchtigen lithographischen Anstalt von Theodor Fischer in Kassel. Es ist eine von Clauder ausgeführte sehr gelungene Nachbildung eines Genrebildes von Karl Hübner in Düsseldorf, das im vorigen Jahre auf der Reise durch die deutschen Kunstausstellungen viel Beifall gefunden. Wie der Maler sein Bild betitelte, ist uns jedoch entfallen, und da wir diese Zeilen unter dem Anschauen eines Probedrucks vor der Schrift niederschreiben, müssen wir uns schon selber helfen und benamsen das Bild ohne Weiteres: „Der Heirathskandidat.“ Mit welchem Rechte wir dies thun, möge eine kurze Inhaltsangabe erläutern. Die Scene ist das Innere eines Bauernhauses mit altmodischem Tisch, Stuhl und Schemel, geschnitztem hölzernen Sims an der Wand und allerlei kleinen Gebrauchsgegenständen, welche dem Charakter des Orts entsprechen. Drei menschliche Gestalten beleben den Raum. An dem kleinen runden Tische sitzt ein sehr schönes Mädchen in anmuthiger bäuerlicher Landestracht. Das Gewand, an welchem sie nähte, ist ihren Händen entglitten und hinabgesunken, doch so, daß ein Zipfel desselben auf dem Tische befestigt blieb. Auch die Scheere ist zur Erde gefallen.

Das Mädchen stützt das Haupt mit dem ernst bewegten Antlitz in die Hand, der Ellenbogen ruht auf der Tischplatte, der ganze Körper ist vorn über gebogen und läßt in Zweifel, ob die Stellung ein träumerisches Sinnen bedeutet, oder ob ein Wurf der Ueberraschung und des Trotzes sie hervorgebracht. Das Mädchen wendet den beiden andern Personen den Rücken, und die Art, wie die alte Frau der Ersteren Schulter berührt, scheint für unsere erste Annahme zu sprechen. Die Alte, welche eben das Zimmer verließ — die aufgeschlagene Bibel und auf ihr die kaum abgelegte Brille liegen noch auf dem Tisch — hat wohl dem Manne in städtischer Tracht, den sie an der Hand herbeiführt, die Thür geöffnet und kehrt nun mit ihm wieder. Ein bejahrter Mann mit abgetragenem Rock, ziemlich angegriffenem altem Seidenhut, weißen Beinkleidern, nicht eben feinem Schuhwerk, oberhalb des zugeknöpften Rockes einem Halstuch mit mächtig hervorragendem „Vivatsknoten" und umgekippten Vatermördern, in den lüsternen Zügen ein süßliches Lächeln, während um Auge und Mund sich ganze Bündel von Falten zusammenziehen, auf dem Schädel eine wohlbehaarte Perücke — so steht der Freier vor uns. Sein Reichthum kann seinem Aussehen nach kaum bewirkt haben, daß die Mutter ihn ihrer Tochter zum Gatten empfiehlt. Was also sonst? Vielleicht hat er eine auf dem Lande einflußreiche Stellung, ist irgend ein Bürgermeister oder sonst mit Amt und Würde betraut? Aber empfiehlt ihn denn die Mutter auch wirklich? Der schelmische Zug in ihrem Gesicht scheint fast zu verkünden, daß sie nur eine Komödie mit ihm aufführt, daß sie die Vorstellung des alten, von sich selbst sehr eingenommenen Freiers als einen belustigenden Scherz behandelt. In der That lesen wir in dem Ausdruck des Mädchens nicht geradezu Schmerz, am wenigsten jene Verzweiflung, welche ein Schacher mit ihrem Herzen erzeugen müßte. Auch brauchen wir nicht anzunehmen, daß es Schrecken war, was Gewand und Werkzeug ihr entgleiten ließ. Sie sinnt, in Träumen verloren. In ihrer Phantasie lebt das Bild des fernen Geliebten, während hinter ihr eine lebendige Karikatur desselben auftaucht, und die schalkhafte Mutter macht sich ein Vergnügen daraus, den komischen Gegensatz zu einem burlesken Schwank zu benutzen. In dieser Auffassung gewinnt das Bild einen fein humoristischen Geist, indessen wagen wir nicht zu verbürgen, daß Hübner es in der That so gemeint habe. Trotz des beseelten Ausdrucks der Köpfe und Stellungen bleibt in der Gruppirung etwas Vieldeutiges, wodurch der Vorgang einerseits unklar wird, andererseits aber die Darstellung zu Betrachtungen, Vorstellungen, Gedanken verschiedenster Art den Anlaß giebt. Was nun die Reproduktion durch den Steinzeichner angeht, so ist zunächst der Gesammteindruck ein außerordentlich befriedigender, die Stimmung und Haltung im Licht und in der Wiedergabe der Stoffe harmonisch und charakteristisch, die ganze Arbeit im feinen Korn sehr fleißig und in der Sanftheit der Tönungen vortheilhaft an gute Aquatinta-Stiche erinnernd, der Druck ebenso kräftig als zart. Namentlich erfreut sich das Auge des Beschauers an der feinen Ausführung der Köpfe, die nicht allein eine malerische Wirkung erzeugt, sondern auch in den Einzelnheiten der sauberen Zeichnung durchweg ein geistiges Verständniß der Formen verräth. Wollten wir im Uebrigen den Gesammtwerth der Lithographie mit einem Worte bezeichnen, so müßten wir ihn einen vorzugsweise malerischen nennen, denn fast möchten wir aus dem schwarzen Korn auf dem Tongrunde des chinesischen Papiers die einzelnen Farben des Originals herausfühlen. Obwohl auch die Zeichnung nicht allein in den Köpfen eine gleiche Vortrefflichkeit darbietet, lassen sich an ihr doch eher kleine Mängel entdecken, als nach der Seite des Malerischen hin. So dürften z. B. die rechten Hände des Freiers und der Alten kaum von durchaus richtigen Verhältnissen sein, und etwas pappene Steifheit möchten wir ausetzen an dem linken Aermelende, wie an dem rechten Zipfel des Leibchens der Alten. Solche Kleinigkeiten verschwinden indessen unter den überwiegenden Schönheiten, und das Ganze bildet in den Gränzen seiner Kunstgattung unbedenklich eine der anmuthigsten Zierden für Album und Zimmerwand.

A Monsieur Rudolph Weigel à Leipsig.

Montpellier, 20 février 1854.

Monsieur.

Je viens un peu tard tenir la promesse que je vous fis l'été dernier, pendant mon trop court passage à Leipsig, au sujet de deux tableaux du Musée de Dresde. C'était bien peu en retour des bienveillantes communications que vous m'aviez fait sur nos chers vieux maîtres. L'attente où je suis resté de quelques renseignements qui auraient rendu ma note moins insuffisante est la seule cause de mon retard et sera mon excuse auprès de ceux qu'elle pouvait intéresser.

Vous qui connaissez les jouissances que fait éprouver la moindre trouvaille sur un maître cherché, connu par quelques ouvrages, dérobé dans tant d'autres, inconnu dans sa vie et nous tenant dans cette situation heureuse de l'étude à la fois satisfaite et désireuse; vous apprécierez certainement le plaisir que je ressentis en entrant dans la 4e salle du Musée de Dresde. J'en perdis de vue pendant demi-heure la resplendissante madonne de Holbein; à gauche de la porte d'entrée, sous les Nos. 468a et 468b représentant Ste. Catherine et Ste. Barbe, et designés dans le catalogue comme de maîtres inconnus, j'avais reconnu deux tableaux du Maitre au Caducée. Les deux Saintes sont figurées à mi-corps.

Ste. Catherine placée devant sa roue est vêtue d'une robe bleue avec des manches à crevis, d'un manteau jaune et d'un voile blanc; un bijou orne son sein et sa main tient une palme.

Ste. Barbe, les cheveux blonds retenus par un réseau qui s'attache sur le front à un bijou, est vêtue d'une robe verte et d'un manteau rouge, elle tient des deux mains une grosse tour à créneaux, toits horizontaux et fenêtres carrées. Les chairs uniformement nuancées, les draperies à plis ronds et tombants indiquent déjà bien la manière du maître, qui est marquée à ne pouvoir la méconnaitre dans le type des têtes: le front arrondi, les petits yeux fendus, la bouche arquée.

Si mon attribution est juste, et je vous prie d'aller la contrôler à votre premier voyage à Dresde *), j'espère qu'on voudra bien faire à ces deux tableaux une meilleure place dans le changement projetté du magnifique Musée qui les possède. Ils sont assez rares et assez intéressants aux yeux des amateurs de gravures pour mériter quelque faveur. Maintenant ces peintures nous apprendront-elles d'avantage sur l'école à laquelle appartient Jacques de Barbaris? Je l'avais fait Flamand, pour l'avoir vu patroné par Marguerite d'Autriche dont la collection ne contenait guères que des tableaux de maitres flamands: Iohannes (van Eyck), Hans (Memling), Hieronimus Bos, Michiel (Coxie), Rougier van der Weyden, Dirich (Stuerbout) &., sans méconnaitre qu'il avait travaillé à Ferrare ou à Venise.

*) Ich habe seitdem diese beiden in der That trefflichen Bilder gesehen, ein Zeichen darauf nicht entdecken können, sie sind aus einer anderen Zeit als das Weimar'sche, mit seinem Namen bezeichnete Bild. R. Weigel.

Faut-il penser au contraire qu'il était Vénétien, ou porté jeune à Venise par quelque galère de la côte barbaresque, et venu plus tard travailler en Flandres? J'en laisse la décision à vos savants compatriotes Waagen, Passavant, Harzen, Sotzmann, à vous, Monsieur, et à tous ceux qui auront la chance de sanctionner leur appréciation personelle de quelque document sur un maître trop peu connu. Voici, en attendant mieux, une note de Mariette extraite de ses manuscrits encore inédits:

„Le Maître au Caducée: ce maître grave assez proprement, mais il a un goût de dessin bien particulier, toutes „ses draperies ressemblent à des linges mouillés."

„Parmi les estampes qui nous restent de lui, nous en „avons deux où on l'a écrit derrière Catuche et Luca Cattutio. Il y a apparence que c'est le nom de ce graveur „qui pour faire allusion à son nom a mis un caducée sur „ses planches."

Veuillez recevoir, M., l'expression de mes affectueux sentiments

Jules Renouvier.

Kunstvereine.

Kunstausstellung zu Pesth.

Vom Pesther Kunstverein wird angezeigt, daß derselbe, vom 1. Mai 1853 angefangen, eine permanente Kunstausstellung veranstaltet hat. Die Direktion dieses Vereins wünscht hiedurch für die Künstler einen neuen Absatzweg zu eröffnen, und ein Institut möglichst zu befördern, welches ihrer Stadt zur Zierde gereicht. Das beinahe im Mittelpunkt derselben liegende Ausstellungslocal gewährt durch seine hohen Räume und Fenster für die auszustellenden Gegenstände das schönste Licht. Die seit dem Jahre 1840 jährlich veranstalteten Kunstausstellungen lieferten den Beweis, daß Pesth zu denjenigen Städten gehöre, welche sich im Interesse der Künstler sowohl, als der Kunstfreunde, zu einer permanenten Kunstausstellung vollkommen eignen. Wegen seiner günstigen Lage im Mittelpunkte Ungarns, durch die Eisenbahn und Dampfschifffahrt mit den übrigen Ländern und Städten verbunden, und in Folge seiner jährlichen Messen findet auf diesem Platze stets ein großer Zusammenfluß von Fremden statt, welche um so mehr geneigt sind, die Ausstellung zu besuchen, als es außerdem hier verhältnißmäßig nur wenig Sehenswerthes giebt.

Bedingungen, welche bei Einsendung von Kunstwerken zu beachten, sind:

1. Es können zu jeder Zeit des Jahres Kunstwerke eingesendet werden, welche in der Regel 4 Wochen, die zum Verkaufe vorgeschlagenen auch längere Zeit ausgestellt bleiben müssen, dann aber im Nichtverkaufsfall an die Herren Absender direkt, oder auf deren Ordre in andere Kunstausstellungen gesendet werden.

2. Die Fracht trägt der Verein, jedoch können Postsendungen auch frankirt angenommen werden.

3. An der Rückseite der Rahmen muß die genaue Beschreibung des Gegenstandes, der Preis desselben, so wie der deutliche Name und Wohnort des Künstlers angegeben sein.

4. In jeder Kiste darf, wenn irgend möglich, nur ein Bild sich befinden, und muß dasselbe, so wie der Kistendeckel mit Schrauben befestigt werden. Die Verpackung überhaupt muß höchst sorgfältig geschehen, und ist es zum bessern Schutz gegen Staub und Nässe anzurathen, die Fugen der Kiste mit Papierstreifen zu bekleben.

5. Bei beabsichtigter Einsendung ungewöhnlich großer und schwerer Kunstwerke wird vorherige Anzeige gewünscht.

6. Ausländische Gemälde sind auf sechs Monat Losung zu deklariren.

Die Wechselung der Gemälde geschieht am 14. jeden Monats.

Pesth, am 1. März 1854.

Alexander Ritter,
Secretair.

Neues Rathhaus in Hamburg.

Die vom Senate niedergesetzte Commission für den Rathhausbau fordert hierdurch hiesige wie auswärtige Künstler zur Einreichung von Entwürfen auf.

Das Programm*) mit sieben Anlagen wird vom Rathsbuchdrucker Meissner für Eine Mark Courant zum Besten der abgebrannten Kirchen verkauft.

Es sind drei Preise ausgesetzt:

einer von **350 Friedrichsd'or**, und
zwei von **250 Friedrichsd'or** jeder.

Hamburg, den 15. Februar 1854.

Die Commission für den Rathhausbau.

*) Ein Exemplar des Programms liegt bei der Redaction des Deutschen Kunstblatts zur Einsicht bereit.

Im Verlage der **Wenger**'schen Buchhandlung in Leipzig erschien:

Conversations-Lexikon für bildende Kunst.

Herausgegeben von **Friedrich Faber.**

Illustrirt mit vielen Holzschnitten.

43ste Lieferung oder VIten Bandes 3te Lieferung.

Mit den Artikeln:

Gruppe. — Grußbilder. — Gualandi. — Guaschmalerei. — Guatemala. — Gubbio. — Gude, der Norweger. — Gudin. — Gué. — Guercino. — Guérin. — Güglingen. — Guichard. — Guidische Ausgrabungen. — Guillaume, Bildhauer. — Guillemin. — Guillemont. — Guillermin. — Guimard. — Güldenmundt. — Güldenstern b. Mühlberg. — Gummiguttae. — Gurk.

Subscr.-Preis à Lieferung ⅓ Thlr.; Pracht-Ausgabe à ½ Thlr.

Von den im R. und T. O. Weigel'schen Verlage in Leipzig erschienenen Jahrgängen des Deutschen Kunstblattes (1850—53) sind noch eine Anzahl completer Exemplare mit Titel und Register vorräthig und von mir durch jede Buch- oder Kunsthandlung für den Abonnementspreis zu beziehen.

Heinrich Schindler.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 12. Donnerstag, den 23. März. 1854.

Inhalt: Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit? Ein Versuch von A. Teichlein. II. — Eine Kunstausstellung in Düsseldorf. — Kunstlitteratur. Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von Franz Kugler. Von W. Lübke. — Zeitung. Nürnberg. Rom. Amsterdam. — Neues Rathhaus in Hamburg. — Leipziger Kunstauction.

Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit?

Ein Versuch von **A. Teichlein.**

II.

„Zugestanden, (so wird man vielleicht da oder dort achselzuckend und kopfschüttelnd über unsere Ansicht urtheilen) zugestanden, daß es mit dem modernen, im Gegensatze zu dem antiken, als neu bezeichneten Verhältniß der Erkenntniß zur Production seine Richtigkeit habe; zugestanden, daß die Bedeutung des historischkritischen Bewußtseins unläugbar sei, insofern sie in Wahrheit aus der Sonderstellung moderner Kunst auf einem mit Ueberlieferungen übervölkerten Boden wächst: aber — stellt sich nicht gerade darum jeder Hoffnung der vernichtende Gedanke entgegen, eben diese Sonderstellung habe uns in so direkten Widerspruch mit dem Wesen der Kunst selbst gebracht, daß nimmermehr an irgend eine Ueberwindung der Kämpfe und Krämpfe ihrer modernen Entwicklungsgeschichte zu denken, die versuchte Erlösungstheorie aber der schlagendste Beweis des Gegentheils von dem sei, was sie verheiße, gerade weil sie die folgerichtige Consequenz der Sachlage ist?“ — So gewichtigen Einwürfen gegenüber gilt es nichts Geringeres, als zu beweisen, daß unsere Principien dem für alle Zeit unveränderlichen Wesen der Kunst keineswegs widerstreben; mit einem Wort (und hierin verschmilzt die theoretische Aufgabe sogleich wieder mit der praktischen), es gilt die widernatürliche Sonderstellung selbst in das der Kunst natürliche Sein aufzuheben. Freilich läßt sich hier nur die Möglichkeit der Lösung dieser Aufgabe nachweisen; denn ließe sich die Lösung wirklich mit Feder und Dinte vollziehen, so wäre die theoretische Aufgabe nicht was sie ist, und wodurch sie uns eben werthvoll und nothwendig wird — eins mit der praktischen.

Aber ist denn die Vorstellung einer der Production vorausgesetzten Erkenntniß, richtig verstanden, wirklich etwas so absonderlich Neues, und so kunstwidrig, als sie gemeiniglich erscheint? Versuchen wir, die verdächtige Frage einmal von ihrer greifbarsten Seite zu fassen. Bei aller angebornen Begabung fällt doch bekanntlich, wie das Sprichwort sagt, kein Gelehrter, und wir dürfen kecklich hinzusetzen, auch kein fertiger, reifer Künstler vom Himmel. Schule und Lehrzeit müssen der freien Entfaltung jeder menschlichen Thätigkeit vorhergehen. Daß die Erwerbung technischer Fertigkeiten in den Lehrjahren eines Kunstjüngers nicht zu verabsäumen sei, wird Niemand bestreiten, der die feste Grundlage des Handwerks in der bildenden Kunst zu schätzen weiß. Nur Leute aber, welche selbst niemals über das Handwerk hinauskamen, können behaupten, daß zur künstlerischen Schulbildung nicht auch die Aneignung gewisser Principien zu rechnen sei, welche gerade die wahre, geistvolle Technik selbst beseelen. Insoweit also doch nicht bloß die Aneignung technischer Fertigkeiten, sondern auch ästhetischer Kenntnisse dem Können vorausgesetzt wird, geht in der That auf jeder Künstlerlaufbahn von Stufe zu Stufe die Erkenntniß der Production voraus und mit ihr Hand in Hand. Hier sehen wir im Kleinen und Einzelnen theoretische Erkenntniß und praktische Erfahrung sich ganz ebenso innig wechselweise durchdringen, wie wir es im Ganzen und Großen von den zwiefachen Strebungen moderner Kunstgeschichte behaupten und verlangen. Daß der Künstler, auf welcher Stufe der Reife und Freiheit er stehen möge, seine Gestaltungen niemals mit einem ästhetischen Raisonnement anhebt, daß im Act des Schaffens die Erkenntniß der Production nachfolgt, d. h. in zweiter Reihe, als ein den Fortschritt der Arbeit begleitendes Ueberdenken auftritt, ganz in dem Sinne, wie wieder im Allgemeinen das Vilmar'sche Wort „die Kritik die stete Begleiterin der modernen klassischen Literatur“ genannt hat, und ganz so, wie wir die kunstwissenschaftliche Bewegung der Neuzeit neben der künstlerischen herschreitend dargestellt haben: das freilich versteht sich von selbst. Der schaffende Künstler ist sein Selbstkritiker, und hiebei kömmt es zu Tage, in wieweit er denken gelernt und mit Sicherheit den principiellen Maßstab zu handhaben weiß. Diese Momente des werkthätigen Künstlerlebens waren und bleiben stets die gleichen, nur daß sie sich auf den Höhen der Geschichte und zumal bei dem einfachen Geiste des Alterthums leicht und mehr oder minder unbewußt vollzogen, in Uebergangsperioden aber und vollends in dieser complicirten modernen Welt schwerer und

bewußter vollziehen. Sehen wir also eine gewisse Summe fester principieller Klarheit bei jedem Künstler zu jeder Zeit vorausgesetzt, und muß man einräumen, wie wir uns schmeicheln, daß diese Erörterungen doch wohl nicht auf ein bloßes verständiges Construiren der Kunst hinauszulaufen scheinen: dann dürfte man sich seiner Besorgniß kunstmörderischer Tendenzen unserer Ansichten und Absichten schon um ein Bedeutendes erleichtert fühlen. Daß mit den Schlüssen, welche wir aus der Beobachtung des Einzelnen zogen, noch nicht jedes Bedenken gehoben sei, wissen wir selbst am Besten. Ein tiefer greifendes Mittel aber, um den Schleier, welcher über dem wahren Verhältniß der Erkenntniß zur Production liegt, vollständiger zu lüften, dürfte uns kaum zu Gebote stehen, als sofort in die geheimnißvolle Werkstätte des künstlerischen Schaffens einzudringen, um uns das wechselvolle Kampfspiel von Denken und Thun im Heiligthum der kunstbewirkenden Kraft selbst zu vergegenwärtigen. Eine umfassendere Untersuchung über diesen schwierigen Gegenstand muß indeß späteren, selbständigen Arbeiten vorbehalten werden. Hier sehen wir uns auf einen Umriß beschränkt, welcher billigerweise einige Nachsicht in Anspruch nehmen darf.

Wie weit auch menschlicher Tiefblick in das „geheimnißvolle Wie der Dinge" hinabzusteigen vermöge, sicherer und lebendiger vermag er das Wesen einer Kraft kaum auf andere Weise zu erkennen, als sie sich ihm selbst in ihren Wirkungen offenbart. Von ähnlichen oder gleichen Wirkungen schließen wir auf ähnliche oder gleiche Ursachen; von der Art einer Wirkung auf die Art der bewirkenden Kraft. Es ist aber keine leere Phrase, wenn wir die Natur die weiseste und schöpferischste Künstlerin nennen. In dem überwältigenden Eindruck, womit große und erhabene, oder anmuthige und liebliche Naturscenen auf unser Gemüth eindringen, schöne und seelenvolle Menschen durch den Zauber ihrer Erscheinung, wie durch würdiges Handeln oder Dulden uns ganz und gar für sich einnehmen; oder aber, indem wir die unendlichen Abstufungen der Geschöpfe von dem schönsten bis zum häßlichsten, vom gewaltigsten bis zum niedrigkomischen gewahr werden, und an ihnen unsere eigene Einbildungskraft entflammen: erkennen wir die unübertreffliche Schöpferkraft der Natur, die Fülle ihrer Phantasie und die Weisheit ihres Organismus, welche sie alles das hervorbringen läßt, was wir jemals als ästhetischen Eindruck erfahren haben. Wie wollte die Natur aber auf des Menschen Gemüth und Einbildungskraft solche Eindrücke hervorbringen, wenn sie nicht in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit von künstlerischer harmonischer Einheit erfüllt wäre! Und umgekehrt, wie sollte der Mensch solche Eindrücke auch nur empfangen, geschweige denn Aehnliches durch Werke seiner Kunst hervorzurufen im Stande sein, wenn nicht eben Er, als das denkendempfindende Wesen, als der geborene Aesthetiker auf dem Gipfel der Schöpfung stünde, unter den Lebendigen dieser Erde allein begabt das Mannigfaltige in seiner vollen Eigenthümlichkeit ebensowohl zu unterscheiden, als es just darum auch auf das Weltganze zu beziehen: die Schönheit der Natur nachzuempfinden, nachzudenken, ja selbst nachbilden zu können. Aus der Gleichartigkeit *ästhetischer* Wirkungen, wie sie von Natur und Kunst hervorgebracht werden, schließen wir mit Recht auf eine der schöpferischen Naturkraft gleichartige künstlerische Productionskraft. Schwankende Vorstellungen bezeichnen die Productionskraft, welche gleichwohl allen als eine ursprüngliche und schöpferische vorschwebt, bald mit dem allgemeinen Ausdruck Phantasie, bald mit den Titulaturen der besonderen Begabung, Genie und Talent. Inwiefern diese Bezeichnungen richtig seien oder nicht, muß hier dahingestellt bleiben. Desgleichen können wir uns nicht auf die Erwägung der zufälligen Bevorzugung des Einzelnen einlassen; daß nicht jeder Mensch zum Künstler geboren ist, das ist für den Zweck, um dessen willen wir hier zunächst einige Andeutungen über die Natur der Productionskraft wagen müssen, von keinem Belang. Denn auch der geborne Künstler bleibt immerhin Mensch, und sein Dasein würde von vorneherein unmöglich sein, wenn der Mensch überhaupt nicht zum Künstler organisirt wäre. Nun brauchen wir aber von der ganzen reichausgestatteten Menschennatur nur die Hauptformen seines lebendigen Daseins ins Auge zu fassen: Empfinden, Denken und Thun, um sogleich einen herben Conflict gewahr zu werden, in welchen wir mit den Vorstellungen einer ursprünglich-schöpferischen Productionskraft gerathen, sobald wir sie in das mannigfache und rastlose Getriebe des Menschenthums geworfen haben. Einerseits erwarten wir von einer ursprünglichen Schöpferkraft, daß alle ihre Producte naturwüchsig, organisch und instinktvoll seien, wie Kristalle, Pflanzen, Thiere; andererseits müssen wir zugestehen, unbewußt, instinktiv ist lediglich unser Empfinden; Denken aber ist bewußt, Bewußtsein der Art und dem Grade nach relatives Resultat örtlicher und zeitlicher Culturstufen; Thun endlich ist willensfrei und setzt in Bezug auf Kunst ein Können voraus, mechanische Fertigkeiten, welche erlernt werden müssen. Rückwärts auf das instinktive Empfinden und vorwärts auf die willensfreie Thätigkeit wirkt überdies das bewußte Denken fortwährend bestimmend und vermittelnd ein, und zwar in der Kunst um so mehr, als hier die Schwerfälligkeit des Mechanismus und des Materials dem unmittelbaren Gefühlserguß mehr Hindernisse in den Weg wirft, als in den andern schönen Künsten. Wie steht es nun mit der unbewußten ursprünglichen Naturwüchsigkeit der Kunstproducte, da doch das Kunstwerk immerhin Menschenwerk bleibt, somit nicht bloß empfunden, sondern auch gedacht und gemacht sein will? — Nicht doch — geschaffen! wird man sagen. Ja wohl geschaffen! Aber wie rechtfertigen wir das stolze Wort? Denn auch ganz abgesehen von jener Steigerung des Einflusses der vermittelnden Denkkraft, durch einen Zuwachs äußerer Schwierigkeiten: der bewußte Geist ist nun einmal der unauslöschliche Charakterzug des Menschenthums, welcher bei willensfreier Thätigkeit dem Einzelnen, wie ganzen Geschlechtern und Völkern ebensowohl zum Segen, als zum Fluch ausschlagen kann; und er ist es darum auch, der jede Künstlerstirne mit den Merkmalen innerer Kämpfe durchfurcht, aber auch über ihre edle Wölbung die leuchtende Heiterkeit des siegreichen alldurchdringenden Gedankens ausgießt.

So wäre also künstlerische Productionskraft als eine Kraft unter andern Kräften, dem Einflusse ihrer Mitkräfte und vor allen dem Uebergewichte der Denkkraft unterworfen? — Ja und Nein! — Wer jemals einen Funken Productionskraft in sich verspürt hat, der weiß, daß Unterwürfigkeit nicht in der Art dieser Kraft liegt, daß sie vielmehr sich alle menschlichen Kräfte unterthan macht, den ganzen Menschen beherrscht. Solche erfahrungsmäße Allgewalt können wir der Productionskraft nur dann zuerkennen, wenn wir sie als *eine concentrische Sammelkraft* begreifen, welche sich eben dadurch aus der Unterwürfigkeit gegen ihre Mitkräfte befreit, daß sie jede derselben ihrer centrifugalen Besonderrichtung entrückt, und gleichsam alle Radien unserer Anlagen in das Herz des Menschenthums zurückdrängt, um mit allen und im strengsten Sinn des Worts *vereinten* Kräften das eine Gesammtziel anzustreben: Darstellung des in sich gesammelten harmonischen Menschenthums, den Kunstzweck. Von einer solchen harmonisch wirkenden Totalkraft dürfen wir dann allerdings in Wahrheit sagen, daß sie (wenn auch nicht quantitativ doch qualitativ) das Ebenbild der göttlichen Allmacht in Gottes Ebenbild, dem Menschen darstelle; denn ihr und nur ihr kann es gelingen, nicht bloß die Natur als eine vorhandene, sondern in ihr die fortwirkende Kraft, in der Schöpfung den Schöpfer nachzuahmen — zu schaffen. — Aber, läßt sich einwenden, damit ist nur die göttliche ebenbildliche Allmacht der Productionskraft in der Eigenschaft einer concentrirten Sammelkraft ausgedrückt. Was aber rüstet sie mit dieser Eigenschaft aus? Woher nimmt sie die Mög-

lichkeit des Concentrirens? Worauf beruht das Geheimniß einer dergestalt über alle übrigen Kräfte vorwiegenden Energie, welche in einer allgewaltigen Willenskraft selbst den Eigenwillen der stolzen Denkkraft verschlingt?

Was wir etwa hierauf zu antworten vermöchten, und was gerade neuerdings den Künstlern vorzustellen fruchtbar sein könnte, das eben muß einer selbständigen Behandlung dieses Themas aufgehoben werden. Für diesmal wissen wir bereits das Nöthige. Denn soviel ist nunmehr schon abzusehen: Nur durch das Bewußtsein und trotz des Bewußtseins kann die Kunst sein, was sie ist, „geistgeborene Natur." Oder aber es ist kein Unterschied zwischen Kunst und Natur, und wer sich dann einem schaffenden Gott nicht gewachsen fühlt, der mag sich begnügen, für ein instinktvolles Thier zu gelten. Wer also von der Kunst nicht, in einem oder dem andern Sinne, das Unmenschliche verlangt, der wird zugestehen müssen, daß die so oft mißverstandene und zu den albernsten Schlüssen mißbrauchte „Naturwüchsigkeit" der Kunstproducte nicht anders, denn als eine aus der Totalität der menschlichen Natur erwachsende und unter menschlichen Bedingungen bald mehr bald minder gedeihende, so oder anders sich entfaltende zu fassen sei. Denn jene Totalität bildnerisch gesammelter Willenskraft setzt, wie wir eingesehen haben, nichts Geringeres voraus, als die vollständige Selbstentäußerung jedes Eigenwillens der verschiedenen Anlagen menschlicher Natur. Sie muß demnach, ganz abgesehen von den tausenderlei äußeren Störungen, welchen jedes menschliche Streben ausgesetzt ist, ganz abgesehen von der culturhistorischen Entwickelung, schon um der innern, allgemein menschlichen Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit unserer Anlagen und Triebe willen, unter beständigen Kämpfen der Selbstüberwindung stets von neuem errungen werden. Daher die jauchzende Lust, welche bei jedem neuen Aufschwung der Productionskraft den ganzen Menschen mit Glückseligkeit durchrieselt; daher aber auch der trostlose Schmerz, der verzweifelte Unmuth, wenn ihr Erliegen droht.

In diesen Freuden und Leiden des Künstlerthums, von welchen der einseitig thätige Mensch kaum eine Ahnung hat, spiegelt es sich am klarsten, daß die Kunst in der That direct und indirect das höchste Menschenmögliche zu leisten hat; direct in der Ausübung jener momentan allmächtigen und mit rechtem Namen „göttlichen" Totalkraft, durch das Product einer zweiten geistgebornen Natur; indirect durch die fortgesetzte Uebung der Selbstüberwindung, welche die menschliche Bedingung des geistigen Gebärens dieser zweiten Natur ist. Und wenn nun, wo es so Großes zu leisten gilt, gewisse Spuren menschlicher Bedingtheit im Formellen niemals ganz verschwinden, so kann uns das die Freude an dem Erreichbaren keineswegs trüben, insofern seine Wesenheit dabei eher gewinnt als verliert. Denn unterscheidet sich einerseits die Kunst als geistgeborne Natur ebendadurch von der Natur selbst, daß sie zwar nicht die Schönheit, wohl aber den bewußten Willen, Schönheit zu erwirken, vor der Natur voraus hat; so wird sie anderseits durch das So oder Anders der Individualisirung ihres ästhetischen Willens erst recht in den Stand gesetzt, eine zweite geistgeborne Natur auch formell zu realisiren, indem sie eine ebenso endlose Folge von relativen (individuellen und nationalen) Schönheiten hervorbringt, als sie eine ununterbrochene Kette historischer Naturschönheiten vorfindet. So verwandelt sich was rein ästhetisch genommen eine Folge menschlicher Schwäche ist, die formelle Spur relativer Selbstüberwindung und nur momentaner Totalität der kunstbewirkenden Kraft, historischkritisch aufgefaßt in eine Stärke der Mannigfaltigkeit unserer Begabung, indem sie durch Individualisirung und culturhistorische Färbung der Productionskraft neue Fülle ertheilt. Wenn aber das Gesammtproduct der Kunstgeschichte in jedem Sinne eine zweite geistgeborene Natur, das menschliche Ebenbild der ersten in harmonischer Einheit des Wesens, wie an endloser Mannigfaltigkeit der Erscheinungsformen ist: dann liefert uns die Kunstgeschichte selbst den fortgesetzten historischen Beweis von der Möglichkeit der Selbstüberwindung der Reflexion, und befreit uns zugleich von der Fessel jedes Formalismus, der dem geschichtlichen Blick, als etwas Relatives, nicht imponiren kann; dann steht aber auch die moderne Kunst, wenn sie sich dessen nur vollständig bewußt werden will, dieser zweiten Natur nicht anders gegenüber, als die Kunst überhaupt von ihrem Anbeginn der Natur selbst gegenüber stand. Dabei bleibt kein Unterschied, der sich nicht auf den Unterschied von Natur und Kunst zurückführen ließe und der nicht vermittelst und trotz des menschlichbewußten Durchgangsprocesses zugleich aufrecht erhalten und überwunden werden könnte. Also — und damit sind wir am Ziele — nicht allein, weil der modernen Kunst auf ihrem mit Ueberlieferungen übervölkerten Boden nun einmal kein anderer Ausweg mehr übrig bliebe, ist uns die Selbstüberwindung der Reflexion auferlegt; diese ist vielmehr, gemäß dem für alle Zeit unwandelbaren Wesen der Kunst, die uralte und unwandelbare Aufgabe der Kunst selbst, nur nach einer neuen Seite gewendet. Was wir bisher die Sonderstellung der modernen Kunst genannt haben, ist folglich nur eine scheinbare, und hat nur so lange Bestand und Widerstandskraft, als wir den Werken jener zweiten Natur durch geistloses Nachbeten den Schein absoluter Schönheit und Autorität zuerkennen, welchen sie allerdings durch einen Sieg des Menschengeistes über den gleichen Schein des Naturschönen errungen haben, den sie aber auch nur diesem gegenüber behaupten können, während im Sinne einer lebendigwirkenden Schöpferkraft die Producte der Kunst sich darin den Kindern der Natur wieder gleichstellen, daß sie in ihrer historischen Kunstschönheit unter einander ebenso relativ schön sind, wie diese in ihrer Naturschönheit. Denn der Proceß der allgemeinen Kunstgeschichte oberhalb der lebendigen Anthropologie ist kein anderer als unterhalb ihrer der Proceß der allgemeinen Naturgeschichte; er ist zeitlich und räumlich, culturhistorisch bedingt; ästhetische Naturgeschichte der Menschen und der Völker.

Nach alledem darf man es aussprechen: Nicht die Unlösbarkeit der modernen Aufgabe, sondern die Mangelhaftigkeit und Verkehrtheit der Anstalten, welche man zu ihrer Lösung trifft, das Mißverständniß und der Mißbrauch der zweckmäßigen Bewegungen, welche einzelne bevorzugte Geister bereits eingeleitet hatten, sind es, was uns in jene scheinbare und kunstnaturwidrige Sonderstellung getrieben hat. Wie schön spricht darüber Schelling in jener Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur, die er bereits im Jahre 1807 zu München gehalten hat. Auch sie ist wohl, wie so manches andere Treffliche, nicht allzuweit über den gelehrten Kreis hinausgedrungen. Um so mehr dürfte Einiges davon hier an seinem Platze stehen. „Wenn wir die Dinge nicht auf das Wesen in ihnen ansehen", sagt er, „sondern auf die leere abgezogene Form, so sagen sie auch unserm Innern nichts; unser eigenes Gemüth, unsern Geist müssen wir daran setzen, daß sie uns antworten. Was ist aber die Vollkommenheit jedes Dinges? Nichts anderes, denn das schaffende Leben in ihm, seine Kraft dazusein. Nie also wird dem, welchem die Natur überhaupt als Todtes vorschwebt, jener tiefe, dem chemischen ähnliche Proceß gelingen, wodurch, wie im Feuer geläutert, das reine Gold der Schönheit und Wahrheit hervorgeht." Und wo er dann von „der herrlichen Stiftung neuer Lehre und Erkenntniß durch Johann Winkelmann" spricht, fährt er fort: „Zwar er setzte die Seele in der Kunst in ihre ganze Wirksamkeit wieder ein, und erhob sie von der unwürdigen Abhängigkeit in das Reich geistiger Freiheit. Lebhaft bewegt durch die Schönheit der Formen in den Bildungen des Alterthums lehrte er, daß Hervorbringung idealischer und über die Wirklichkeit erhabener Natur sammt dem Ausdruck geistiger Begriffe die höchste Absicht der Kunst sei. Unter-

ſuchen wir aber, in welchem Sinne von dem größten Theil jenes Uebertreffen der Wirklichkeit durch die Kunſt verſtanden worden: ſo findet ſich, daß auch mit dieſer Lehre die Anſicht der Natur als bloßen Productes, der Dinge als eines lebloſen Vorhandenen fortbeſtand, und die Idee einer lebendig ſchaffenden Natur dadurch keineswegs geweckt wurde. So konnten denn auch jene idealiſtiſchen Formen durch keine poſitive Erkenntniß ihres Weſens belebt ſein; und waren die der Wirklichkeit todt für den todten Betrachter, ſo waren es jene nicht minder; war von den letzten keine ſelbſtthätige Hervorbringung möglich, ſo auch nicht von den erſten. Der Gegenſtand der Nachahmung wurde verändert, die Nachahmung blieb. An die Stelle der Natur traten die hohen Werke des Alterthums, von denen die Schüler die äußere Form abzunehmen ſich befleißigten, doch ohne den Geiſt, der ſie erfüllet. Jene ſind aber eben ſo unnahbar, ja ſie ſind unnahbarer als die Werke der Natur, ſie laſſen dich kälter noch als jene, wenn du nicht das geiſtige Auge hinzubringſt, die Hülle zu durchdringen, und die wirkende Kraft in ihnen zu empfinden."

Es iſt viel Waſſer die Iſar hinabgelaufen ſeit der Weltweiſe in der damals noch nicht einmal aufblühenden Kunſtſtadt an ihrem Strande alſo geredet hat! Wir wiſſen auch wohl, welcherlei Kunſtprodukte ſeiner Betrachtung anno ſieben vorſchweben konnten; und nimmermehr werden wir vergeſſen, welche gewaltige Fortſchritte inzwiſchen der Genius einzelner Meiſter in lebendigem Eindringen in den Geiſt der Natur wie des Alterthums gemacht hat! Und dennoch, dennoch — wer kann es ſich verhehlen, auch die thatſächliche Lehre jener Meiſter ſcheint das Schickſal der Lehre ihres kunſtwiſſenſchaftlichen Vorboten theilen zu ſollen — denn ſchon klingen uns die Worte des Philoſophen von 1807 wieder wie auf den heutigen Tag gemünzt! Ein Blick in den akademiſchen Antikenſaal, eine Wanderung durch zahlreiche Künſtlerwerkſtätten kann uns davon überzeugen. Wie ſich die armen Jungen, die vor eitel Kunſtbegeiſterung ſich Haar und Kinnflaum nicht zu ſcheeren geloben, bis ſie den Raphael überholt haben, im Schweiße ihres Angeſichts noch immer quälen am belvederiſchen Apollo eine richtige Naſe, Arm und Bein zeichnen zu lernen! Iſt es nicht der alte, derſelbe Mißbrauch mit den Bildwerken der Hellenen, wie er auf den Schulen mit ihren Sprach- und Literaturdenkmalen getrieben wird! Man ſtudirt die Grammatik der Kunſt an ihren Claſſikern, um ſich für immer ihren Genuß zu verderben, und ihrem Geiſte um ſo weiter entrückt zu werden, als man ſich an der Form auf das kläglichſte abgequält und abgeſtumpft hat. Es gehört ſchon eine ſeltene Begabtheit dazu, wenn ſie in dieſem akademiſchen Treibhaus nicht in Grund und Boden ruinirt und zur conventionellen Manierirtheit verzogen werden ſoll. Die Meiſten ergreifen aber auch in Zeiten die Flucht; wie die abſolvirten Gymnaſiaſten nicht ſelten mit dem Schulbündel ihr Griechiſch und Latein, werfen ſie ſodann Alterthum und Jugendideale hinter ſich; und wem das Glück vielleicht noch am Beſten will, den finden wir endlich, elegant zugeſtutzt, in einem buntausſtaffirten Atelier wieder, wo es an den Wänden zu leſen iſt, daß hier ein vielbewunderter Naturaliſt hauſen müſſe, der freilich bei aller techniſchen Meiſterſchaft meiſt ſo abhängig von Modell und Gliedermann bleibt wie ehedem der Schüler Sklave der gypſernen Götter Griechenlands geweſen. — Wahrlich, nicht der Ueberfluß, ſondern der Mangel wahrer Geiſtesbildung iſt es, welcher uns ſtets von neuem an freier Kraftübung hindert, denn eklektiſche Scheinbildung kann nicht zum Herren, ſondern nur zum Knechte des großen kulturhiſtoriſchen Beſitzthums machen. Zur Herrſchaft des freien geiſtigen Beſitzes führt nicht jener Hochmuth, der Kunſt- und Natur-widrig, in beiden das Geſchöpf über den Schöpfer erhebt und in ſeinem ſtarren Trotz auf die halbbegriffenen Errungenſchaften einer großen Vergangenheit ſich ſelber die Pforten der Zukunft verſchließt: ſondern die hiſtoriſch-kritiſche Demuth, der ſich jede Schranke aufthut, indem ſie gerade die Freiheit und Schönheit Alles deſſen, was im Raume und der Zeit entſteht, als eine natürlich beſchränkte und relative anerkennt! Dahin führt nicht der vage überſchwängliche Humanismus, welcher in eitler Selbſtüberhebung ſich ſelbſt vereitelt, indem er die Kraft „eigenartiger Perſönlichkeit" vernichtet, welche ein tiefblickender Culturhiſtoriker*) unſerer Zeit mit Recht „das Köſtlichſte" nennt, „was den einzelnen Menſchen, wie Volksgruppen und Nationen auszeichnet!" Dahin führt nicht der ſubjective, egoiſtiſche Geſchmacksparticularismus, welcher im fluctuirenden Modewechſel mit allerlei Aepfeln vergnüglich den Strom hinabſchwimmt; ſondern einzig und allein feſte mannhafte und „totale" Charakterbildung**), welche, ſelbſt künſtleriſch „perſonenbildend" der wahren Bildung bildende Kraft einhaucht, indem ſie durch das Nationale zugleich das äſthetiſche Maaß des modernen Individualismus beſtimmt. Denn ein Anderes iſt, daß Jeder dem lebendigen Gott auf ſeine beſondere Weiſe diene; Ein Anderes, daß Jeder ſeinen beſonderen Götzen habe! —

Eine Kunſtausſtellung in Düſſeldorf.

Leſſing, K. Hübner, Jordan, Siegert, Sell, Sohn, Mengelberg, Leutze.

Vor Kurzem war von den Freunden des verſtorbenen Malers J. P. Haſenclever in den Galerie-Sälen der rheiniſchen Kunſt-Akademie eine Ausſtellung veranſtaltet worden, welche zunächſt aus den von jenem Künſtler nachgelaſſenen Bildern und Zeichnungen beſtand, ſodann aber auch eine Reihe zufällig eben jetzt fertig gewordener Werke anderer — meiſt hieſiger — Meiſter enthielt. Ich halte es nicht für angemeſſen, auf die Haſencleverſchen Bilder, die faſt ohne Ausnahme entweder in den ausgeſtellten Exemplaren ſelbſt oder doch in mehr oder weniger mit denſelben übereinſtimmenden früheren Bearbeitungen derſelben Vorwürfe einem großen Theile des Publikums bekannt ſind, an dieſer Stelle noch einmal zurückzukommen. Ich glaube vielmehr meinen heutigen Bericht auf einige bei dieſer Gelegenheit zur öffentlichen Anſicht gekommene eigentliche Novitäten beſchränken zu müſſen, welche ſowohl rückſichtlich der Meiſter, von denen ſie geliefert worden, als auch in Betracht ihres Kunſtwerthes an ſich von nicht gewöhnlicher Bedeutung ſind. Die in der Ueberſchrift genannten Namen, dächte ich, rechtfertigen die getroffene Auswahl. —

Leſſing hatte ſein neueſtes Bild „Vertheidigung eines Kirchhofes durch Schützen zur Zeit des dreißigjährigen Krieges" beigeſteuert, was die hieſigen Kunſtfreunde mit beſonderem Danke anerkannten, weil es, wie ſchon viele der bedeutendſten Schöpfungen dieſes Meiſters für das Ausland beſtimmt, in nächſter Zeit nach New-York abgehen ſoll und dann dem Vaterlande ſo gut wie verloren ſein wird. Der Gegenſtand und die Auffaſſung deſſelben gehören einer Specialität an, die Leſſing's künſtleriſcher Richtung ganz beſonders entſpricht und in welcher er deshalb auch vorzugsweiſe excellirt. Ihre Eigenthümlichkeit beſteht darin, daß der Figuren-Beſtandtheil mit dem landſchaftlichen nahezu gleiche Geltung hat und daß alſo weder das Eine noch das Andere unter den Begriff der Staffage fällt.

Die Compoſition zeigt im mittleren Vorgrunde einen Kirchhof, deſſen halb zerſtörte Umfaſſungsmauern die Vertheidiger gegen die Kugeln der in einem nahen Waldabhange zur Rechten poſtirten An-

*) W. H. Riehl, Land und Leute S. 152.

**) Vergl. Schiller, Ueber die äſthetiſche Erziehung des Menſchengeſchlechts. Vierter Brief.

greifer einigermaßen schützen. Die Ersteren ziehen alle möglichen Vortheile aus der für sie günstigen Oertlichkeit und setzen dem Feinde durch ihre wohlgezielten Schüsse in aller Ruhe und Kaltblütigkeit zu. Mancher der Ihren liegt schon getroffen von dem tödtlichen Blei, die schützenden Mauern fallen vor den Carthaunenkugeln immer mehr zusammen, wie die Kirche, die ein Hauptvertheidigungspunkt gewesen zu sein scheint, schon längst in einem Schutthaufen darnieder liegt, — da zieht sich die Schaar zu einer Sturmcolonne zusammen, um durch einen Ausfall den Feind zurückzuwerfen. Ein Ordensbruder entflammt durch seinen Zuspruch die Kampflust. Jedermann hat seine Waffe bereit, und fort geht es im Sturmschritt hinab gegen den Feind.

Wie charakteristisch und in jeder Beziehung wahr und natürlich auch die Schützen in ihren mannichfachen Situationen und Handtierungen dargestellt sind, mit wie richtigem Verständniß des damaligen Kriegshandwerkes die Lokalität des Kampfplatzes erfunden und zum Zweck der Vertheidigung benutzt worden ist — so besteht doch das größere Verdienst des inhaltreichen Bildes darin, daß diese beiden Partieen zugleich auch in bewunderungswürdiger Weise malerisch schön gebildet und zu einem vollkommen harmonischen und organischen Ganzen vereinigt sind. Die Gruppe alter Eichen auf der linken Seite des Bildes, die Zeichnung des mannichfach bewegten Terrains vom nächsten Vorgrunde an bis zu den Bergen am fernen Horizont hinaus — Alles trägt den Stempel der ganzen Meisterschaft dieses Künstlers.

Wenn demungeachtet die Wirkung des Ganzen nicht so frappant ist, wie die jedes einzelnen seiner Bestandtheile, wenn der Gesammteindruck ungeachtet des dem Werke eigenen großen Reichthums an lebendigen Motiven nicht ganz befriedigt, so dürfte dieses durch den Mangel entschiedener Gegensätze von großen Licht- und Schattenmassen genügend zu erklären sein. Der größte Theil des Bildes liegt nämlich in allgemeiner Tagesbeleuchtung, die ungeachtet der unübertrefflichen Wahrheit, mit welcher sie ausgedrückt worden, in unsern durch piquante Effekte verwöhnten Augen nicht frei von Monotonie ist. Indessen wird sich ein einigermaßen künstlerisch gebildeter Sinn dadurch nicht die außerordentlichen Schönheiten verleiden lassen, welche das Bild über tausend andere erheben, die geschickter darauf angelegt sind, die Blicke der Beschauer auf sich zu ziehen.

Ein anderes Werk von nicht gewöhnlicher Bedeutung, und das wenigstens hinsichtlich seiner Wirkung durch das so eben besprochene nicht in Schatten gestellt wurde, war „die Feuersbrunst", ein Genrebild von K. Hübner. Die Leinwand hat eine Länge von 9 Schuh bei einer Höhe von mehr als 6 Schuh. Eine ungeheure Größe für ein Genrebild! wird man denken. — Und in der That ist auch ein solcher Maßstab, sofern er nicht durch die specielle Bestimmung des Bildes motivirt ist, schwerlich zu billigen. Bedingen nicht die gewöhnlichen Dimensionen unserer Wohnzimmer, zumal mit den hergebrachten, alles höher einfallende Licht ausschließenden Vorhängen, eine sehr bescheidene Größe für unsere Gemälde! Sollte der Künstler daher nicht in seinem eigenen Vortheile es vermeiden, seinen Bildern eine große Ausdehnung zu geben, wenn er den Inhalt derselben in einer geringeren vollständig auszudrücken vermag! — Das Hübner'sche Bild enthält aber nichts, was nicht in der halben Größe desselben ganz eben so gut darzustellen gewesen wäre. Freilich auf Ausstellungen werden sich große Bilder in der Regel mehr geltend machen, als kleinere. Wenn aber dieser Umstand von den Künstlern mehr berücksichtigt werden sollte, als die Anforderung des darzustellenden Gegenstandes, wahrlich, dann wäre dadurch noch eine schlimme Seite der Kunstausstellungen mehr constatirt. Denn die bleibende Bestimmung der beiweitem meisten Bilder wird unbestreitbar von ganz anderen Umständen bedingt, als sie auf Ausstellungen bestehen. Die Folgerungen ergeben sich von selbst. —

Die Composition des Hübner'schen Bildes ist fast in jeder Hinsicht vortrefflich und so dramatisch gedacht, daß ihr Inhalt vor unseren Sinnen zur lebendigsten Wirklichkeit und Wahrheit wird. Sie zeigt uns die Einsicht in die Hauptstraße eines Dorfes, an deren einer Seite, links vom Beschauer, eine Anhöhe mit der von hohen Bäumen umgebenen Kirche sich erhebt. Im Hintergrunde hoch über der Straße trifft der Blick auf einen Hügel mit einer Burgruine, über welchem die von den brennenden Häusern rechts aufsteigenden und seitwärts getriebenen Rauchwolken den Himmel verfinstern. Das dem Vorgrunde zur Rechten am nächsten stehende Haus ist von dem Feuer am wüthendsten ergriffen, oben und unten schlägt die Lohe aus den Oeffnungen hervor und Balken und Sparren stürzen brennend nieder. Auf einer Leiter, die an ein oberes Fenster gelegt ist, sehen wir einen Mann herabsteigen, dessen Kleider hie und da von der Glut versengt sind. Er hat den Flammen ein Kind entrissen und bringt es der Mutter, die in leidenschaftlichster Aufregung ihm entgegenstürzt, unversehrt herab. An die Kleider der Mutter hängen sich noch zwei Knaben, als wollten sie dieselbe zurückhalten — ein Motiv, das nicht ganz verständlich ist, da ja das gerettete Kind sich in nächster Nähe und außer aller Gefahr befindet. Zu dieser Hauptgruppe gehört noch ein kahlköpfiger Alter, der, von dem Feuer hinweggewendet, mit gefalteten Händen auf dem Boden kniet. Etwas weiter zurück steht ein Bauer, der sehr dumm drein schaut. Auf der linken Seite des Vorgrundes hat der Künstler eine wirksame Episode in recht glückliche Beziehung zu der Haupthandlung gebracht — nämlich ein uraltes Mütterchen, in inbrünstigstem Gebete niedergekniet, auf deren Schulter ein junges Mädchen die rechte Hand legt, indem es mit ausdrucksvoller Spannung den Blick auf der rettenden That ruhen läßt. Obgleich die Alte nichts weniger als eine Schönheit ist, so ist sie doch vortrefflich gezeichnet und gemalt und darf wohl als die gelungenste Figur der ganzen Composition betrachtet werden. Der Raum zwischen und neben diesen Gruppen ist mit allerlei aus den gefährdeten Häusern gerettetem Hausrath, Betten, Kleidern u. dergl. erfüllt — Alles recht wahr und treu, wie es bei solchen traurigen Vorgängen herzugehen pflegt. So ist unter Anderem auch ein alter Spiegel zum Fenster hinaus auf die Straße geworfen worden und glücklich geborgen — natürlich mit zertrümmertem Glase.

Die schönste Partie ist der Mittelgrund. Getümmel aller Art in dem fahlen Feuerscheine — Löschende, Rettende, Verzweifelnde und, wie sich von selbst versteht, auch müßige Gaffer die Menge, deren Gedränge durch wildgewordene Ochsen noch vergrößert wird. Nicht minder vortrefflich ist die Gesammtwirkung des Bildes, kräftig, klar und harmonisch. Die Hauptgruppe setzt sich dunkel gegen den Mittelgrund und den Rauch der Feuersbrunst ab und bildet einen sehr wirksamen Contrast gegen das wüste Durcheinander der Volksmenge. Die Ausführung im Einzelnen läßt, im Vorgrunde wenigstens, Manches zu wünschen übrig. Mehrere der Hauptfiguren sind, ungeachtet des großen Maßstabes, nicht ganz tadellos. Die Mutter des geretteten Kindes namentlich ist ohne rechten Zusammenhang der einzelnen Theile. Der Kopf ist zu groß gegen den Rumpf und steht auch nicht richtig auf demselben. Das junge Mädchen bei der Alten ist zu wenig individualisirt und ihre Züge sind zu oberflächlich behandelt, als daß es uns so interessirte, wie es sollte. Doch trotz dieser Mängel, die der talentvolle Künstler durch größere Sorgfalt des Studiums so leicht hätte vermeiden können, wird es dem Bilde, wohin es auch komme, nicht an dem verdienten Beifalle fehlen, denn die wesentlichsten Erfordernisse einer solchen Darstellung kann ihm auch die strengste Kritik nicht absprechen — Wahrheit, inneres Leben und dramatische Wirkung.

Ein tiefempfundenes und mit äußerster Gewissenhaftigkeit durchgeführtes Bild war „die Erwartung eines verspäteten Fischerbootes",

von R. Jordan. In ergreifendſter Weiſe ſehen wir hier die ahnungsvolle Beſorgniß einer Fiſcherfamilie geſchildert, welche bei herabſinkendem Abend am Strande vergebens nach dem Boote ſpäht, das mit den andern ausgelaufen, mit ihnen aber nicht wieder heimgekehrt iſt. Während die Armen der Rückkehr ihrer Angehörigen harren, werden im Mittelgrunde die glücklicheren Genoſſen von ihren Weibern und Kindern in fröhlichem Getümmel zu ihren Behauſungen geleitet. Wenn Jordan's Arbeiten überhaupt das Verdienſt haben, im Gegenſatze zu denjenigen Bildern, die mit eleganter Technik pikante, aber ſeelenloſe Effektſcenen ſchildern, durch die ſchlichte Wahrheit ihrer Sprache unſere Phantaſie poetiſch anzuregen und Herz und Gemüth innigſt zu intereſſiren, ſo gilt dieſes von dem jetzt beſprochenen Bilde in erhöhtem Maße.

(Schluß folgt.)

Kunſtliteratur.

Kleine Schriften und Studien zur Kunſtgeſchichte von Franz Kugler. Lief. 5 und 6. Stuttgart. Ebner und Seubert. 1853.

Wir mögen es uns nicht verſagen ohne Abwartung folgender Lieferungen ſchon jetzt auf die beiden jüngſt erſchienenen Hefte dieſer reichen Sammlung hinzudeuten, zumal da dieſelben den erſten, 52 Druckbogen umfaſſenden Band zum Abſchluß bringen und alſo einen Rückblick auf den ganzen Inhalt geſtatten.

Da überraſcht denn die Mannigfaltigkeit, die Fülle des dargebotenen Stoffes auf's Neue, und man gewahrt mit lebhafter Freude, welch reichen Zuwachs die Kunſtwiſſenſchaft aus dieſem Sammelwerke gewinnt. Die Maſſe der Einzelerſcheinungen, die hier, durch die geiſtige Auffaſſung deſſelben kunſtgeübten Auges reflektirt, unſern Blicken vorüberziehen, iſt höchſt bedeutend, und wenn hin und wieder eine geringfügigere darunter iſt, deren Daſein ſelbſt nur ephemere Geltung gewonnen hat, ſo fällt doch manches Streiflicht aus verwandten, benachbarten Richtungen auf ihre Geſtalt, ſo daß wir auch ihr den Platz nicht ſtreitig machen möchten. Alle dieſe Aufſätze, Berichte, Recenſionen, wie ſie da ſind, bieten der Kunſtgeſchichte nicht ein wirr compilirtes, ſondern ein bereits verarbeitetes Material, nicht mit Schlacken untermengte Erzſtufen, ſondern reines Metall, das den Schmelztiegel der Kritik bereits paſſirt hat. Vorzüglich wichtig wird die Sammlung aber dadurch, daß ihre einzelnen Glieder urſprünglich meiſtens an Orten verſtreut ſich finden, die manchem Forſcher und Freunde der Kunſt nicht zugänglich ſind, ſo daß alſo durch ihre Vereinigung in einem Werke den verwandten Beſtrebungen große Erleichterung verſchafft wird. Anders freilich verhält es ſich mit den beiden Vorreden (zur Geſchichte der Malerei und zur Beſchreibung der Kunſtſchätze von Berlin), die, losgelöſt von den Werken, deren Geleitsbriefe ſie ſind, ein ſachliches Intereſſe einzuflößen nicht vermögen, die aber freilich für die Auffaſſung der Perſon des Verfaſſers in ſeinem Verhältniß zur Kunſt und ſeiner Stellung zur Geſchichte derſelben immerhin von Werth ſind.

Viel Neues aber iſt außerdem hinzugekommen, und namentlich die Reiſetagebücher haben manchen bisher verborgen gehaltenen Schatz an's Licht geben müſſen. Welche erhöhte Bedeutung dies Alles aber durch die zahlreichen Illuſtrationen gewonnen hat, mit denen Kugler's ſichere Hand ſelbſt das Werk auszuſtatten nicht ermüdet, wurde bereits früher (vergl. D. Kunſtblatt vom vor. J. Nr. 21 und 51) von uns hervorgehoben. Nicht allein die Reiſeblätter, die gar manches Denkmal deutſcher Kunſt enthalten, ſondern auch die größeren Arbeiten über die Miniaturen des Mittelalters, ſo wie die Beſchreibung der Schloßkirche zu Quedlinburg haben reichen Gewinn von dieſer bildneriſchen Ausſtattung gezogen.

Noch bedeutſamer und umfangreicher tritt das bei der „Pommerſchen Kunſtgeſchichte" hervor, die den Schluß des erſten Bandes bildet und uns nunmehr vorliegt. Nachträglich noch Etwas über den Werth dieſer Arbeit an ſich hier auszuſprechen, würde müßig ſein, da derſelbe längſt feſtſteht, da wer nur irgend mit dieſen Studien vertraut iſt weiß, daß die „Pommerſche Kunſtgeſchichte" die erſte vollſtändige Bearbeitung einer geſchloſſenen Gruppe deutſcher Kunſtthätigkeit iſt, eine Monographie, die in ihrer Art als muſtergültig betrachtet werden darf. Wie ſehr aber dieſe ebenſo umfaſſende als gründliche Arbeit durch den erneuten Abdruck an Wichtigkeit gewonnen hat, mag man daraus ſchließen, daß 174 von Kugler ſelbſt radirte, in den Text gedruckte Abbildungen ihr beigegeben ſind. Obwohl ſie weſentlich andeutender, ſkizzenhafter Natur ſind, athmen ſie in jeder Linie das ſtrengſte Verſtändniß der dargeſtellten Formen und bringen uns dieſelben mit glücklichem Griff zum klaren Bewußtſein. Ja, vielleicht liegt gerade in dieſem Unmittelbaren, Friſchen, wie es der flüchtigen Reiſeſkize anhaftet, nicht allein ein beſonderer Reiz, ſondern auch eine innige Ergänzung des Wortes, das, wo es ſich zur Beſchreibung künſtleriſcher Leiſtungen herbeiläßt, ſeinem Weſen nach nur langſam und auf Umwegen der Anſchauung das gewünſchte Bild zuzuführen vermag. Dies iſt in noch erhöhtem Maße der Fall, wo es, wie hier, darauf angekommen iſt, aus mancherlei Reiſenotizen nachher ein ſyſtematiſch geordnetes Ganzes, ein in ſich gerundetes Bild einer ganzen Kunſtrichtung zu entwerfen, eine Aufgabe, welche nothwendiger Weiſe nicht durchweg mit der Unmittelbarkeit des erſten Eindruckes ſich verbinden, vielmehr in zahlreichen Punkten die Friſche der ſofort hingeworfenen Notiz zu verwiſchen nicht umhin kann. Da ſind denn gezeichnete Skizzen dieſer Art trefflich dazu angethan, jene lebendige Naivetät des erſten Empfängniſſes, die im Text verloren gehen mußte, wiederherzuſtellen.

Die Abbildungen ſind überwiegend architektoniſcher Art. Da ſehen wir kleine Grundriſſe, welche auffallende Planbildungen zur genügenden Anſchauung bringen, wie z. B. S. 703 von der Kapelle an St. Marien zu Greifswald, die durch die Abſonderlichkeit zweier neben einander liegender Chöre ſich auszeichnet; S. 698 von der Marienkirche zu Anclam, die ebenfalls originellen Chorſchluß zeigt; S. 720 von der Bartholomäuskirche zu Demmin, wo ein ſchön gegliederter dreifacher Chorſchluß bemerklich wird; S. 723 von der Nikolaikirche zu Anclam, an der ſich daſſelbe Motiv in eigenthümlicher Umgeſtaltung durchführt, u. ſ. w. Aber auch den innern Aufbau des Langhauſes, die Struktur der Arkaden, das Hervorgehen der Dienſte für die manchmal ungemein hohen Gewölbe der pommerſchen Kirchen wird in kleinen Abbildungen veranſchaulicht; ſo S. 736 von der Marienkirche zu Rügenwalde mit ihren Triforien über den Arkaden; S. 753 von der Marienkirche zu Stralſund, ausgezeichnet durch ſchlanke Verhältniſſe, zierliche Pfeilerentwicklung, hochſteigende Scheidbögen und ausgebildete Triforien. Ja, hin und wieder ſind ſelbſt ganze äußere Anſichten in flüchtiger Umrißzeichnung gegeben, welche die eigenthümlich reich aufgegipfelte Architektur mancher Kirche, wie z. B. S. 754 des zuletzt genannten großartigen Bauwerkes, S. 749 die nicht minder bedeutſame der Marienkirche zu Stralſund, oder wie auf S. 772 am Rathhaus zu Stargard die brillante Deleration ſpätgothiſcher Giebelhäuſer darlegt.

Größtentheils aber ſind die Abbildungen den Detailformen gewidmet, und darunter iſt es namentlich die Art der Profilirung, in welcher der Backſteinbau die Geſetze mittelalterlicher Architektur auf die Bildung der Pfeiler, der Gewölbdienſte, der Thür- und Fenſterwände anwendet und ſie ſeinen Zwecken und Mitteln gemäß umwandelt. Da iſt es denn von hohem Intereſſe, wahrzunehmen, wie die Entwicklung, von den einfachſten rechtwinkligen und rundſtabigen

Zuſammenſetzungen romaniſchen Styls ausgehend, ſich bis zur reichſten, ja üppigſten Variation und Combination der dem gothiſchen Styl eigenthümlichen, aus ſchärferen, bunteren Wechſeln und Gegenſätzen beſtehenden Formen ſteigert. Wir haben hier ein ganzes Wörterbuch und Compendium der Backſtein-Architektur und lernen daraus einen Reichthum, eine Erfindungsgabe, eine Mannichfaltigkeit der Motive und ihrer Zuſammenſetzungen kennen, die wahrhaft unerſchöpflich iſt, freilich oft ſtatt des Einfachen, Schönen, wirkſam Klaren das Complicirte, Bizarre, die rhythmiſche Wirkung der Linien Trübende bietet. Jedenfalls iſt hier, abgeſehen von jedem andern Verdienſt, eine Bereicherung des architektoniſchen Formenſtudiums gewonnen, die um ſo höher anzuſchlagen iſt, je gewiſſer dieſe gleichſam grammatiſchen Elemente das Grundkriterion der architektoniſchen Style und ihrer Geſchichte enthalten.

Auch der Beigabe zweier großer eingeheſteten Abbildungen müſſen wir erwähnen, welche zwei intereſſante Darſtellungen jener graviten Grabplatten enthalten, die ſich in mehreren norddeutſchen Städten in vorzüglicher Vollendung finden. Die eine giebt die metallne Platte der Nikolaikirche zu Stralſund wieder, eine der ſchönſten in ihrer Art, von edlem Styl der Behandlung und reicher Anordnung. Die Zeichnung des ſorgſam ausgeführten Blattes vergegenwärtigt den Styl der Figuren in treffender Weiſe. Noch deutlicher wird derſelbe durch das dem Text eingedruckte Facſimile einer muſicirenden Jünglingsgeſtalt, die den weichen Styl der germaniſchen Kunſt mit ſeinen ſanft geſchwungenen Linien in edler Behandlung erkennen läßt. Die andre Tafel, über die im Nachtrag berichtet wird, gilt einer ſteinernen Platte in der Kirche zu Roſſendorf bei Demmin, die nicht allein wegen ihres tüchtigen großartig behandelten Styls (ſie trägt die Jahreszahl 1360), ſondern auch wegen ihres Gegenſtandes Intereſſe einflößt. Sie ſtellt nämlich einen Prieſter dar, der von den Bauern erſchlagen worden iſt, und enthält eigenthümlicher Weiſe in den architektoniſchen Einfaſſungen, wo ſonſt auf Grabplatten die Propheten, Apoſtel und andere Heilige dargeſtellt ſind, die nichts weniger als heiligen Geſtalten der Mörder mit verſchiedenen Mordinſtrumenten, als Lanzen, Schwertern und Knitteln. Auf einen Druckfehler im begleitenden Texte (S. 833 Zeile 8 von unten) wollen wir hier aufmerkſam machen, wo das dreizehnte Jahrhundert ſtatt des vierzehnten genannt wird.

Schließlich ſei bemerkt, daß die vorliegende Doppel-Lieferung noch in den zweiten Band der „Kleinen Schriften und Studien" übergreift und denſelben mit Berichten und Kritiken aus den Jahren 1838—1841 beginnt. Außer den Recenſionen über literariſche Erſcheinungen finden ſich hier Reiſenotizen vom J. 1840, die als ein bisher noch ungedruckter Beitrag doppelt willkommen ſind und ſich über die Wartburg und die Kunſtwerke von Erfurt verbreiten. Ein größerer Abſchnitt umfaßt ſodann unter der Geſammt-Ueberſchrift „Rheinreiſe 1841" eine Anzahl von ſelbſtſtändigen Aufſätzen über das Grabdenkmal der Sekundiner zu Igel bei Trier, über die Baſilika, die Porta Nigra zu Trier, für welche letztere Kugler in einer Nachſchrift, nach Mittheilung eines Aufſatzes von L. Eltester, der den römiſchen Urſprung derſelben entſchieden behauptet, ſeine Anſicht vom merowingiſchen Urſprung als nicht genügend widerlegt unſres Erachtens mit vollem Recht aufrecht hält; ſodann über die urſprüngliche Anlage des Doms zu Trier und über das Münſter von Bonn. Dieſen Aufſätzen werden ſich zahlreiche noch ungedruckte Reiſenotizen über Kunſtwerke des Rheinlandes anſchließen. **W. Lübke.**

Zeitung.

Ht. Nürnberg. Wenn auch die Sache des Germaniſchen Muſeums als entſchieden anzuſehen iſt, ſo iſt dieſe Entſcheidung doch keineswegs, wie ſie fälſchlich ausgelegt worden, ſo zu betrachten, als ob der Anſtalt nichts Anderes übrig geblieben, als die Einladung Coburgs anzunehmen. So langte hier noch vor einigen Tagen ein Handſchreiben des Königs Max an, worin er ſich auf angelegentliche Weiſe nach dem Stande des Muſeums erkundigt und fragt, wie es mit der „vergeblichen Ueberſiedelung nach Coburg" ſtehe. — Natürlich konnte dieſes Schreiben nicht unbeantwortet bleiben, und der Freiherr v. Aufſeß hat, wie wir wiſſen, in ſeiner Erwiderung den Stand der Sache objectiv dargelegt, ohne weitere Folgerungen daraus zu ziehen.

Wie wir vernehmen, hegt der Herzog von Coburg die Abſicht, bei Gelegenheit der Ueberſiedelung des Germaniſchen Muſeums auf die Feſte ſeiner Reſidenzſtadt und der dabei vorzunehmenden Bauten dieſem herrlichen Punkte durch möglichſte Hinwegräumung der alten ſtörenden Häuſer und durch Aufführung neuer Gebäude ein auch im Aeußern würdiges Anſehen zu verleihen. — Das Mauſoleum, deſſen Ausführung in Coburg ebenfalls längere Zeit in Abſicht geweſen, und wofür bereits bei Lebzeiten des vorigen Herzogs das Modell von Heideloff gefertigt worden, ſoll jetzt auch zum Bau gebracht werden.

Rom, 25. Januar. Italien iſt in letzter Zeit vielfach von deutſchen Architekten beſucht worden. Wir gedachten bereits früher des Aufenthaltes von Strack und Hübſch in Rom; die bayriſchen Architekten Metzger und Folz beſuchten ebenfalls im verfloſſenen Sommer die Weltſtadt, und längere Zeit verweilt ſchon der Architekt Demmler im Süden. Diesmal nennen wir einen noch weniger bekannten Namen, wenn auch einen ſolchen, dem Talent und Strebſamkeit dauernden Erfolg ſichern. Wir haben es immer wichtig erachtet, der durch jugendliches Alter oder mangelnde Gelegenheit noch weniger bekannten tüchtigen Kräfte anerkennend zu gedenken, weil es uns der Zweck öffentlicher Beſprechung zu ſein ſcheint, die allgemeine Aufmerkſamkeit auf das Talent zu lenken, die ihm die Gelegenheit ſeiner Entfaltung darzubieten vermag. Bei der Architektur hat dies um ſo mehr Bedeutung, als gerade dieſe ſeit ihrer Reſtauration durch die Schulen von Berlin, München und Carlsruhe in kurzer Friſt in ein ganz neues Stadium getreten iſt, ſo daß die jüngeren Architekten einen Bildungsgang durchzumachen Gelegenheit fanden, wovon die Veteranen dieſer Kunſt keine Ahnung hatten. Durch das Studium und Verſtändniß der alten Denkmale iſt die Architektur aus der Nothdurft wieder in die Fülle ihrer künſtleriſchen Beſtimmung eingetreten. Das Wohnhaus begnügt ſich nicht mehr, Schutz und Dach gegen das Klima zu ſein, es will auch dem Auge wohlthuend erſcheinen, nicht durch willkührliche Dekoration, ſondern durch analogen Schmuck, der den Zweck des Bauwerkes und die Funktion ſeiner Faktoren verkündet. Solchen Kunſtwerken organiſcher Durchbildung hatten wir jüngſt die Freude zu begegnen in den Entwürfen von Adolph Lade aus Wiesbaden, der ſeit faſt zwei Jahren in Sicilien und dem übrigen Italien zum Studium verweilt. Das Projekt eines Kirchenbaues, welches wir ſahen, wie der Plan zu einem umfangreichen Geſellſchaftslocale, ferner zum Rundbau einer Trinkhalle für einen Badeort in reizender Anordnung, und zuletzt der Entwurf zu einem Kunſtmuſeum bezeugen durch praktiſche Durchbildung wie tiefes künſtleriſches Verſtändniß die große Begabung des Architekten. Den letzten Entwurf im Beſondern empfehlen wir den Bürgern Cölns, da er ihnen eine Garantie bietet, den Nachkommen ein wahrhaftes Kunſtwerk zu überliefern. Wir verſprechen dem Architekten eine lohnende Zukunft, da beſonders der Rhein an künſtleriſch gebildeten Architekten keinen Ueberfluß hat; indeß wird Wiesbaden ſeinen Mitbürger zu ſchätzen wiſſen.

W. Amſterdam, im Februar. Die ſehr bedeutende Sammlung hiſtoriſcher und anderer Denkmünzen des verſtorbenen Jo. de Vries, der als einſichtsvoller Kenner auf numismatiſchem Gebiete bekannt war, wie er denn auch als Schriftſteller auf demſelben auftrat, iſt hier in dieſem Monate öffentlich verſteigert worden. Es hatten ſich nicht allein aus Holland, ſondern auch aus der Fremde eine Menge kaufluſtiger Liebhaber eingefunden und das Reſultat war denn auch bei den meiſten Stücken ein ſehr befriedigendes. Unter andern brachten folgende die beigefügten Preiſe auf: Unter den Griechen: Nr. 1. (des Katalogs) Philipp 14 Fr. 75 C. — Nr. 12. Lyſimachus 16 Fr. 50 C. — Unter den Römern: Nr. 53. Germanicus 19 Fr. 25 C. — Nr. 60. Titus 17 Fr. — Nr. 71. Commodus 21 Fr. 50 C. — Nr. 72. Pertinax 35 Fr. 50 C. — Nr. 75. Florianus 45 Fr. — Unter den Niederländern: (nach v. Mieris I.) Nr. 81. Carl, Herzog von der Normandie, 35 Fr.; (nach v. Mieris II.) Nr. 428. M. Luther 14 Fr. 25 C. — Nr. 432. Gefangennehmung des Jan van Leyden 12 Fr. 50 C. — (v. Mieris III.) Nr. 454. Tod des M. Luther 10 Fr. 75 C. — Nr. 481. Pabſt Julius III. 10 Fr. 50 C. — (Nach van Loon I.) Nr. 499. zur Ehre des G. van Egmond 47 Fr. 50 C. — Nr. 500. Anton Perenot

86 Fr. — Nr. 501. wie die vorige Nummer 40 Fr. — Nr. 520. auf H. van Brederode 75 Fr. — Nr. 525. Gensenpfennig 21 Fr. 50 C. — Nr. 543. Margaretha von Oestreich 23 Fr. 50 C. — Nr. 564. Einnahme von Briel 40 Fr. 50 C. — Nr. 591. P. A. van der Werf 40 Fr. 50 C. — Nr. 594. auf die Belagerung der Stadt Leyden 130 Fr. — Nr. 600. Margaretha von Kalfslagen 52 Fr. 50 C. — Nr. 608. Nothmünze von Zierikzee 35 Fr. — Nr. 631. Maximilian Merillon 30 Fr. — Nr. 632. J. B. Houwaert 31 Fr. — Nr. 690. Alexander Farnese belagert Antwerpen 35 Fr. — Nr. 691. Ehrenmünze, errichtet für Parma, 30 Fr. — Nr. 740. M. Feller und seine Gemahlin Sybilla 50 Fr. — (van Loon II.) Nr. 871. Philipp III. 65 Fr. — Nr. 668. Prinz Friedrich Heinrich 52 Fr. — Nr. 1141. Die Belagerung von Amsterdam 50 Fr. — Nr. 1167. zur Ehre des Prinzen Wilhelm I. 109 Fr. — Nr. 1304. die viertägige Seeschlacht 50 Fr. — Nr. 1314. zur Ehre der Adr. de Ruyter 171 Fr. — Nr. 1314. idem 115 Fr. — Nr. 1351. zur Ehre des Prinzen von Oranien 82 Fr. — Nr. 1363. auf die Gebrüder J. und C. de Wit 60 Fr. — Nr. 1375. auf dieselben 87 Fr. — Nr. 1379. auf dieselben 85 Fr. 50 C. — Nr. 1421. Einnahme von Naarden durch Prinz Wilhelm III. 140 Fr. — Nr. 1422. Ehrendenkmünze wegen der Belagerung von Naarden (Vereeringspenning) 156 Fr. 50 C. — Nr. 1631. auf den Tod der Maria II. von England 40 Fr.

Beim Jahresabschluß des Verwaltungs-Comités der hiesigen Künstlergesellschaft zeigte es sich auch dieses Mal, daß die Gesellschaft stets mehr an Blüthe zunimmt. Die Anzahl der kontribuirenden Mitglieder ist um 8 vermehrt und beträgt jetzt 781; die finanziellen Verhältnisse sind sehr günstig; im Jahre 1853 sind 11 Antheile, jeder 500 Fr. groß, abgelöset. Der Wittwen- und Waisenfonds beträgt jetzt 26,000 Fr.; 11 Künstlerwittwen empfangen eine jährliche Unterstützung von 180 Fr. Die Geldanleihe, ursprünglich 60,000 Fr. betragend, ist bis auf 35,000 Fr. vermindert, wovon die Wittwen- und Waisenkasse der Gesellschaft 26,000 Fr. an Antheilen besitzt, so daß jetzt noch bloß 9,500 Fr. in Händen von Privaten.

Der Verein zur Beförderung der bildenden Künste hat gleichfalls gewonnen, indem die Anzahl der Aktionaire 1762 betrug. Für die Verloosung wurden 29 Kunstwerke für 8216 Fr. angekauft. — Man beabsichtigt jetzt, das Lokal zu vergrößern, um ein Lesekabinet nebst Bibliothek zu gewinnen.

Die Ausstellung von Antiquitäten ist gegenwärtig im Lokale der Künstlergesellschaft im Gange und recht interessant. Nächstens ein Mehreres darüber.

Laut den Einladungen werden die Städte Groningen vom 8. Mai bis zum 17. Juni, — Rotterdam vom 11. Juni bis 8. Juli, — Herzogenbusch vom 16. Oktober bis 11. November dieses Jahres Kunstausstellungen von Werken lebender Künstler eröffnen. Die Gesellschaft Pictura, welche in Groningen die Ausstellung veranstaltet, läßt jedoch lediglich Werke holländischer Künstler, sei es im Vaterlande oder in der Fremde ansässig, oder in Holland wohnender Künstler zu.

Die Bilder für Herzogenbusch müssen frachtfrei bis zum 7. Oktober eingesandt werden, die für Rotterdam gleichfalls frachtfrei bis zum 3. Juni.

Berichtigung.

In Nr. 10. des „Deutschen Kunstblattes" ist durch ein Versehen die Anzeige der Königl. Akademie der Künste zu Berlin unter die Rubrik „Kunstvereine" gerathen.

Neues Rathhaus in Hamburg.

Die vom Senate niedergesetzte Commission für den Rathhausbau fordert hierdurch hiesige wie auswärtige Künstler zur Einreichung von Entwürfen auf.

Das Programm*) mit sieben Anlagen wird vom Rathsbuchdrucker Meissner für Eine Mark Courant zum Besten der abgebrannten Kirchen verkauft.

Es sind drei Preise ausgesetzt:

einer von **350 Friedrichsd'or**, und
zwei von **250 Friedrichsd'or** jeder.

Hamburg, den 15. Februar 1854.

Die Commission für den Rathhausbau.

*) Ein Exemplar des Programms liegt bei der Redaction des Deutschen Kunstblatts zur Einsicht bereit.

Leipziger Kunstauction.

Der Catalog mehrerer bedeutenden Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Kunstbüchern ꝛc., als die des Herrn Hofschauspieler Meister zu Dresden, die Doubletten der Herzogl. Kupferstichsammlung zu Gotha ꝛc., welche den 24. April und folgende Tage zu Leipzig öffentlich versteigert werden, ist durch jede Buch- und Kunsthandlung und von dem Unterzeichneten zu beziehen.

Rudolph Weigel.

Im Verlage der **Renger**'schen Buchhandlung in Leipzig erschien:

Conversations-Lexikon für bildende Kunst.

Herausgegeben von **Friedrich Faber.**

Illustrirt mit vielen Holzschnitten.

43ste Lieferung oder VIten Bandes 3te Lieferung.

Mit den Artikeln:

Gruppe. — Grußbilder. — Gualandi. — Guaschmalerei. — Guatemala. — Gubbio. — Gude, der Norweger. — Gudin. — Gué. — Guercino. — Guérin. — Güglingen. — Guichard. — Guidische Ausgrabungen. — Guillaume, Bildhauer. — Guillemin. — Guillemont. — Guillermin. — Guimard. — Güldenmundt. — Güldenstern b. Mühlberg. — Gummiguttae. — Gurk.

Subscr.-Preis à Lieferung ⅓ Thlr.; Pracht-Ausgabe à ⅔ Thlr.

Diejenigen unserer geehrten Abonnenten, welche das Deutsche Kunstblatt durch die Post beziehen, ersuchen wir, ihre Abonnements baldigst zu erneuern, da mit der nächsten Nummer das laufende Quartal zu Ende geht.

(Dieser Nummer ist Nr. 6. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzsch und Sohn** in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 13. **Donnerstag, den 30. März.** **1854.**

Inhalt: „Ueber griechische Kunstgeschichtsschreibung." L. V. Z. — Eine Kunstausstellung in Düsseldorf. (Schluß.) — J. C. Kleugel's radirte Blätter. Frenzel. — **Kunstliteratur.** Künstler-Briefe, übersetzt und erläutert von Dr. Ernst Guhl. Von G. F. Waagen. — **Radirung.** Der Lettner im Dom zu Halberstadt von Carl Sprosse. Lucanus. — **Zeitung.** Berlin. Düsseldorf. Nürnberg. Florenz. Stockholm. — **Kunstvereine.** Kunstausstellungen des Thüringer Vereins im Jahre 1854.

„Ueber griechische Kunstgeschichtschreibung."

Unter dieser Ueberschrift hat Herr Dr. Overbeck im vorjährigen Novemberheft der „Allgemeinen Monatsschrift für Wissenschaft und Literatur" mit resignirter Gelehrsamkeit nachgewiesen, daß mindestens noch zehn und wahrscheinlich noch zwanzig Jahre vorübergehen werden, bevor eine neue griechische Kunstgeschichte geschrieben werden kann. Er belehrt uns, daß es zunächst noch sehr umfassender Vorarbeiten bedarf. Da seien noch erst die „orientalische Frage" und die „homerische Frage" zu lösen. Da komme es, nachdem H. Brunn, in seiner Geschichte der griechischen Künstler, besonders auf die Bearbeitung der literarischen Quellen eingegangen, noch auf Separatbearbeitungen der „monumentalen Quellen" an, und zwar ebenso auf eine Kritik der hellenischen Originalwerke, wie auf eine „Herauskernung" der Originaltypen aus der Masse der Copien und Nachbildungen. Da müßten noch erst die Wechselverhältnisse von Poesie und bildender Kunst, von Bühne nebst Orchestik und bildender Kunst festgestellt werden, u. s. w., u. s. w.

Wir fürchten, daß Hr. Dr. Overbeck nach einer noch viel zu kurzen Elle gemessen hat und daß noch viel mehr Decennien ins Land gehen werden, ehe man sich unterfangen darf, das neue Werk zu schreiben. Er spricht überhaupt nur von bildender Kunst; die Architektur scheint er vergessen zu haben. Die letztere und ihre Historie hat (wie dies durch Hirt und Böttticher genugsam erwiesen ist) vielleicht noch eigensinnigere Launen. Auch in ihr giebt es weitschichtige orientalische Fragen zu lösen. Wir erinnern an die uralt protodorische Architektur Aegyptens, an die protoionischen Elemente Assyriens und verlangen billig, abgesehen von vielem Andern, zunächst deren chronologische Feststellung; wir gedenken der Möglichkeit bevorstehender Kämpfe durch die neu auftauchenden Apisperioden in der ägyptischen Chronologie, der noch so bedenklichen Schwankungen in der assyrischen. Wir blicken nach den phrygischen, den lycischen Monumenten, deren Inschriften noch ihrer Champollions und Rawlisons harren und trotz der kühnen Emendationen für das Midasgrab noch ungelesen sind. Wir stehen am Vorabende lydischer Untersuchungen, die für Asien und Etrurien, und im Rückschlage nicht minder für Griechenland, die umfassendste Bedeutung gewinnen können. Und was Griechenland selbst und seine Originalschätze an Architektur und bildender Kunst anbetrifft, so wissen wir ja, daß erst der Boden der Akropolis von Athen zum Theil aufgedeckt und der Boden des gesammten übrigen Griechenlands, der zweifellos (z. B. der olympische) höchst Vieles verbirgt, fast noch gar nicht aufgedeckt ist; daß es demnach auch mit der Kritik dieser einstweilen verborgenen Quellen noch eine gute Weile haben wird. Und haben wir Alles beisammen, so haben wir doch immer nur Fragmente, und was wir von der griechischen Poesie besitzen, ist ebenfalls nur Stückwerk, und noch mehr, was wir von der griechischen Bühne wissen. Und da Hr. Dr. Overbeck so eindringlich von der vergängigen Darlegung des Wechselverhältnisses der Künste spricht, so erinnern wir uns, daß wir von einem ganzen Gebiete derselben, dem der griechischen Musik, fast nicht mehr als nichts wissen und wissen können. Wir fürchten, daß es nicht bloß sehr lange dauern wird, bis eine griechische Kunstgeschichte möglich ist, sondern daß sie überhaupt nicht geschrieben werden kann.

Wir können Hrn. Dr. Overbeck aber beruhigen. Die Pause bis zum Erscheinen des neuen Werkes wird doch nur gerade so lange dauern, bis der Eine da ist, welcher zu dessen Schöpfung berufen sein wird. Dieser Eine wird nemlich das sein, was man im gemeinen Leben ein Genie nennt. Er wird das Material seines Werkes allerdings auch nicht aus dem Aermel schütteln, dasselbe vielmehr, gleich seinen Handlangern, mit redlichem Fleiße zusammentragen. Er wird aber — was die Berechnung der Schwierigkeiten und der für ihre Beseitigung erforderlichen Zeitdauer doch minder sicher macht, — jene divinatorische Kraft haben, welche schon aus dem Stückchen Klaue den ganzen Löwen erkennt; er wird der Thürmer sein, der, was uns drunten fragmentarisch, zerstreut und zerrissen bedünken will, als ein Ganzes und Zusammenhängendes schaut, auch uns Arbeitern für das Einzelne die Wege deutet, zum Angriff dieses Einzelnen (sei es auch erst nachträglich) zu gelangen. Es handelt sich in der That etwas weniger um die Quantität der Arbeit, als um die Qualität dessen, der sie macht.

Wir berechnen also lieber nicht. Wir sind freilich auch keine Propheten und sagen nicht: dann oder dann wird jener Eine, der keiner von den Handlangern ist, da sein. Aber wir wissen, daß, was schon da war, auch zur guten Stunde — sei es nach Jahrzehnten oder sei es vielleicht schon morgen — wieder kommen kann und kommen wird.

X. N. Z.

Eine Kunstausstellung in Düsseldorf.

Siegert, Sell, Sohn, Mengelberg, Leutze.

(Schluß.)

Von Siegert war eine Wirthshausscene aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges ausgestellt. Ein Wallenstein'scher Soldat wird nach tüchtigem Gelage von der Wirthin zur Bezahlung der Zeche angehalten. Aber in jovialster Weinlaune macht er dieser mit einem sehr verständlichen Achselzucken begreiflich, daß, wo nichts ist, der Kaiser sein Recht verloren hat. Die Figuren wie die Lokalität und das Costüm sind auf das Gewissenhafteste studirt und mit einer bewundernswürdigen Sorgfalt und Sauberkeit ausgeführt.

Die Vertheidigung eines Schlosses durch Schützen zur Zeit des dreißigjährigen Krieges von Sell zeichnet sich durch große Wahrheit der Situation und lebendige Darstellung der charaktervollen Figuren und des Beiwerkes aus. Das Bild stellt das Innere eines Gemaches dar, aus dessen geöffneten Fenstern die Belagerten dem Feinde draußen mit ihren Büchsen nach Möglichkeit zusetzen. Die Malerei ist in Farbe und Wirkung durchweg tüchtig und bekundet ein hervorragendes Talent für dieses Genre.

Die letztgenannten drei Bilder sind Eigenthum des Hrn. Stiff in London.

Von den auf der Ausstellung gesehenen Bildnissen vermochten nur zwei Männerportraits von J. Röting und ein weibliches vom Prof. Sohn höheren Anforderungen zu genügen. Besonders gelungen darf das Letztere — es stellte die berühmte Pianistin Frau Clara Schumann dar — genannt werden. Die Auffassung dieser auch in ihrer äußeren Erscheinung den Künstlergenius nicht verleugnenden anmuthigen Persönlichkeit ist so treu und eben deshalb so poetisch — die Ausführung so gediegen und in jeder Hinsicht meisterhaft, daß man das Bild den besten Arbeiten dieses ausgezeichneten Bildnißmalers anreihen darf.

Auch ein religiöses Bild — das einzige auf dieser Ausstellung — verdient hervorgehoben zu werden, ein „Ecce homo", halbe Figur in Lebensgröße, von O. Mengelberg (Eigenthum Sr. Maj. des Königs). Finden sich erfahrungsmäßig unter hundert, übrigens leidlich harmonirenden Menschen nicht zwei, die durch den Ausdruck irgend eines Christusbildes befriedigt werden, so wäre es in der That wunderbar, wenn dieser Mengelbergsche Christus eine Ausnahme machte. Die gewissenhafte und nicht dem bloßen subjektiven Geschmacke fröhnende Kritik muß indeß den ernsten Sinn und die tiefe Empfindung anerkennen, welche den Künstler bei der Lösung dieser schwierigen Aufgabe geleitet haben. Auffassung und Ausführung sind einfach, die Zeichnung correkt und die Farbe warm und von großem Schmelz. Und ein Bild, von welchem das gesagt werden kann, ist jedenfalls ein gutes.

Ferner sind noch hervorzuheben: „Der Abend in der Schweiz", ein ansprechendes Genrebild von Böttcher, mehrere treffliche Landschaften vom Prof. Schirmer, Leu, A. Becker, Schulten, Const. Schmidt, Bodom; eine Mondscheinlandschaft von Larson und ein Viehstück von Lot.

Nachdem die Ausstellung in den akademischen Galeriesälen geschlossen war, fand die Fortsetzung derselben in dem Atelier des Malers E. Leutze statt, welcher inzwischen ein großes Gemälde aus dem amerikanischen Befreiungskriege vollendet hatte. Nur die Hasencleverschen Bilder und einige wenige andere waren von der Ausstellung im Akademie-Gebäude auch hieher geschickt worden; und die Urheber derselben hatten klug daran gethan. Denn ein figuren- und effektreiches Gemälde von 22 Fuß Länge und 16 Fuß Höhe, das zumal den einzig günstig beleuchteten Platz, auf welchem es überdies gemalt worden, einnimmt, muß, selbst abgesehen von allen übrigen Verdiensten, die es haben mag, jedes andere in seiner Nähe placirte kleinere unfehlbar beeinträchtigen.

Leutze's Bild stellt den Moment dar, als das vom General Lee geführte amerikanische Heer bei Monmouth vor dem Feinde sich zurückzieht und dann von Washington wieder in die Schlacht zurück und zum Siege geführt wird.

Seit einigen Wochen, daß dieses Werk dem Publikum zugänglich ist, sind trotz des ungünstigen Wetters und der entfernten Lage des Ateliers an der äußersten Grenze des Hofgartens viele Hunderte von Beschauern zu demselben hingeströmt und haben es dann zum Hauptthema ihrer Unterhaltung gemacht und dadurch neue Hunderte veranlaßt, zur Beschauung des Bildes hinauszupilgern. Kurz, der „Washington bei Monmouth" war hier ein Ereigniß. — Was Wunder, wenn das Werk zu mehr oder weniger lebhaften und mehr oder weniger interessanten Disputationen Anlaß gab! Ich will den Leser mit den in solchen Gesprächen vernommenen Urtheilen verschonen und nur das anführen, daß es auch in diesem Falle ging, wie es immer und überall zu gehen pflegt, nämlich, daß bei weitem die meisten Urtheile in entgegengesetzten Extremen diesseits und jenseits über die Wahrheit, oder was ich dafür halte, hinausgingen. Doch bevor ich meine Ansicht über das Bild ausspreche, will ich versuchen, einen Begriff von der Composition desselben zu geben.

Die Mitte des Vorgrundes nimmt Washington ein. Das Pferd desselben ist gerade in einem Galoppsatze begriffen, so daß es mit keinem Hufe den Boden berührt, während dessen Reiter mit der kaltblütigsten Ruhe seine Befehle ertheilt. Diese scheinen den General Lee, der, etwas tiefer in das Bild hinein, auf einem Schimmel hält, unangenehm zu berühren, denn in Haltung und Ausdruck desselben sprechen sich Beschämung und verhaltener Groll sehr treffend aus. Hinter Washington folgen zwei Stabsofficiere, gleichfalls zu Pferde, von denen der Eine in französischer Uniform Lafayette ist. Quer durch das ganze Bild von der linken Ecke im Vorgrunde schräge hinein bis zum Mittelgrunde rechts sieht das Auge die wogende Menge der Milizen sich sammeln und ordnen. Besonders lebendig ist die linke Seite des Bildes, welcher die Hauptfigur sich zuwendet. Da sieht man die interessantesten und originellsten Gestalten, echte Musterbilder jener Hinterwäldler, welche der Drang nach Unabhängigkeit aus allen Gegenden hier zusammengeführt hat. Besonders vortrefflich ist ein Officier, der sich straff zurückstemmend mit ausgebreiteten Armen seine aus der Linie vorgetretenen Nebenmänner zurückdrängt. Der ungemein charaktervollen und malerischen Figuren giebt es indeß in der bewegten Menge so viele, daß es zu weit führen würde, sie hier einzeln zu bezeichnen.

Sehr interessante und die Situation charakterisirende Episoden nehmen den zu beiden Seiten der Hauptfigur befindlichen Raum des Vorgrundes ein. Links, unmittelbar vor den Vorderhufen von Washington's Pferde, eilt ein von Hitze und Durst ermatteter älterer Mann in höchst malerischer Tracht einer Quelle zu. Er schleift in der Rechten seine Muskete nach, während er in dem linken Arme einen, wie es scheint, bereits entseelten Jüngling hält. Ein anderer jugendlicher Krieger, zum Tode verwundet und erschöpft auf den Boden gesunken, klammert sich krampfhaft mit der einen Hand an den

Arm des Alten und ſtreckt die andere verlangend nach dem Waſſer aus. Dieſe Gruppe iſt außerordentlich ſchön und wahr gedacht und bildet einen trefflichen und wohl motivirten Gegenſatz zu den übrigen von Kraft und Geſundheit ſtrotzenden Männern. — Auf der anderen Seite, rechts vom Beſchauer, iſt ein ähnliches Motiv benutzt. Auch hier ſtürzt haſtig ein Krieger herbei, ſeinen brennenden Durſt an der Quelle zu löſchen; hinter ihm ſind Andere mit einem Sterbenden beſchäftigt. Dieſer Gruppe ſind große Schönheiten ebenfalls nicht abzuſprechen, indeß ſpricht ſie weſentlich nur denſelben Gedanken aus, den die erſtgedachte Gruppe ſchon weit ergreifender und wirkſamer zur Anſchauung gebracht hat, und nimmt deshalb unſer Intereſſe auch in geringerem Grade in Anſpruch.

Hinter dieſer reichgegliederten und durch eine große Mannigfaltigkeit von maleriſchen Uniformen und Coſtümen das Auge ergötzenden impoſanten Kriegsſcene zieht ſich eine Kette von zum Theil mit Bäumen bewachſenen Anhöhen hin, auf welchen man in größerer und geringerer Entfernung Artillerie, Tirailleurs und andere Krieger wahrnimmt, welche hie und da noch mit dem Feinde im Kampfe ſind. — Das etwa iſt der Inhalt des großen Bildes.

So mannigfaltig und reich dieſer Inhalt in der Erfindung iſt, ſo lebendig und wirkungsvoll iſt er auch ausgeſprochen. Die klare, brillante Farbe, die leichte und gewandte Behandlung derſelben, ſo wie die geiſtvolle Charakterzeichnung entſprechen ebenmäßig dem geſunden und kräftigen Realismus, welchem der Künſtler auch bei der Compoſition gehuldigt hat. Es iſt unmöglich, ſich gegen die frappante und wahrhaft blendende Wirkung dieſes durch Lebensfriſche und Kühnheit der Behandlung ausgezeichneten Werkes zu verſchließen. Man muß ſich ſeinem unwiderſtehlichen Eindrucke hingeben, wie ſehr man vielleicht auch der Richtung entgegen ſein mag, die hier auf eine ſo geniale Weiſe vertreten erſcheint. —

Als unparteiiſcher Berichterſtatter darf ich auch die Kehrſeite dieſes glänzenden Schauſtückes nicht verbergen. Um dabei nicht ungerecht zu ſein, will ich alle Umſtände, die hier zu Gunſten des Künſtlers ſprechen, gewiſſenhaft berückſichtigen — vor Allem die Beſtimmung des Bildes. Daſſelbe ſoll nämlich, wie man ſagt, im Auftrage eines Nachkommen des großen Waſhington gemalt worden und von demſelben zur bleibenden Aufſtellung in einem öffentlichen Gebäude beſtimmt ſein. Dadurch wird die Möglichkeit ausgeſchloſſen, daß es demnächſt wie ein gewöhnliches Staffeleibild von jedem beliebigen nahen oder fernen Standpunkte betrachtet und auf ſeine Ausführung examinirt werden kann, indem die Oertlichkeit ſelbſt ein zu nahes Herantreten verhindern wird. Man wird daher billigerweiſe weder eine ſo tiefe Vollendung noch eine ſo ſorgfältige Behandlung verlangen dürfen, wie ſie viele ältere und neuere Gemälde zeigen, die in unſern Galerieen prangen, ſondern man muß ſchon eine gewiſſe, auf den Effekt in größerer Entfernung berechnete breite und derbe Malerei nicht allein gelten laſſen, ſondern auch angemeſſen finden, und dieſes um ſo mehr, als die ungemeine Lebendigkeit der Compoſition, die Augenblicklichkeit der dargeſtellten Bewegungen und die überſtrömende Fülle der Phantaſie des Künſtlers den Pinſel deſſelben gewiſſermaßen beflügeln mußte. Aber wenn man das Alles auch gebührend in Rechnung bringt, ſo wird doch nicht beſtritten werden können, daß der Grad der Ausführung und der künſtleriſchen Durchbildung des Gemäldes im Ganzen wie in ſeinen Einzelheiten nicht den Anforderungen entſpricht, die man an das eminente Talent zu ſtellen berechtigt iſt, welches dieſer Künſtler in ſo vielen Beziehungen nicht bloß früher, ſondern noch in erhöhtem Maße in dem jetzt in Rede ſtehenden Bilde bekundet hat. Es iſt namentlich eine unverkennbar beabſichtigte Bravour und eine bewußte Flüchtigkeit, welche ſowohl in der Zeichnung wie in der Malerei ſich auf Koſten der Gediegenheit geltend machen. Daß dadurch nicht bloß der äußeren Vollendung der Darſtellung, ſondern auch der Bedeutſamkeit der inneren Charakteriſtik und Seelenmalerei Abbruch geſchehen mußte, iſt nur zu natürlich. Am wenigſten befriedigt wohl die Hauptfigur. Nicht bloß, daß ſie in ihrer unbewegten Haltung der Situation zu wenig angemeſſen iſt und mit dem galoppirenden Pferde nicht ganz harmonirt, — ſie iſt auch nicht die bedeutende Perſönlichkeit, die ſie ſein ſoll, und läßt ſelbſt in der Zeichnung Manches zu wünſchen übrig. Daß Waſhington den Alten mit den beiden Verwundeten, die an die Quelle eilen, unfehlbar über den Haufen reitet, das iſt dem Künſtler nicht, wie es geſchehen, als Fehler anzurechnen, denn dergleichen Unfälle kommen in der Wirklichkeit, welche ja der Realismus zu ſeinem Principe hat, hundertmal vor.

Den beſten Maßſtab für Leutze's Talent geben wohl die Pferde ab. Wer die Schwierigkeit des Studiums und der lebenvollen Darſtellung derſelben kennt und erwägt, daß dieſer Künſtler zuvor nie Pferde gemalt hat, der muß ſtaunen über den Grad der Vollkommenheit, welchen er bei der Löſung dieſer Aufgabe erreicht hat. Wollen Kenner auch hie und da einen Fehler entdecken, muß man ſelbſt den Falben, den Lafayette reitet, in der Zeichnung auffallend vernachläſſigt nennen, dennoch muß man anerkennen, daß die Thiere im Ganzen mit einem Verſtändniß dargeſtellt ſind und in Haltung und Bewegung ſo voll pulſirenden Lebens erſcheinen, wie man es nur ſelten bei Pferdemalern von Fach finden dürfte.

Wenn die Flüchtigkeit der Ausführung dieſes Bildes oben mißbilligt worden iſt, ſo geſchah das vorzüglich im Hinblick auf die Hände. Im Allgemeinen und Ganzen zwar ſind dieſelben nicht minder, wie faſt alles Uebrige, wohlverſtanden und bewunderswürdig lebendig. Aber bei genauerer Prüfung fehlt ihnen doch die ſtichhaltige Correctheit, die nur das Ergebniß eines fleißigen Studiums iſt.

Wenn das Bild ungeachtet der angedeuteten Mängel das allgemeine Intereſſe ſo anzuregen und zu feſſeln vermochte, wie es in der That geſchehen, — wie hoch würde es den Ruhm des Künſtlers erhoben haben, wenn dieſer die ihm inwohnenden Kräfte ſeiner Aufgabe ganz gewidmet hätte! — Freilich kann man einwerfen, daß über einem tieferen Studium und einer gediegeneren Ausführung ein guter Theil des Geiſtes verraucht ſein würde, den das Bild jetzt ſprüht; — aber, iſt zu erwidern, dann würde das Intereſſe, das es einflößte, auch ein ungetrübteres und nachhaltigeres geweſen ſein, als es jetzt iſt. Vorübergehend können wohl die kecke Bravour und die geiſtreiche Flüchtigkeit imponiren, auf die Dauer jedoch und für die Nachwelt wird nur das in ſich Vollendete den Sieg behaupten.

J. C. Klengel's radirte Blätter.

Nach einem längern Zeitraum ſeit dem Tode des im Jahr 1824 verſtorbenen Dresdener Landſchaftmalers Prof. J. C. Klengel knüpft ſich neuerlich die Erinnerung an dieſen achtbaren Künſtler durch die vielen von ihm radirten Studienblätter, wovon früher nur einzelne in die Hände der Kunſtfreunde übergegangen und wovon die gut gehaltenen Originalplatten bis jetzt bei den Hinterlaſſenen des Künſtlers aufbewahrt waren.

Klengel, ein Schüler des berühmten C. W. E. Dietrich, übte die Landſchaftmalerei in höchſt geiſtreicher, lebendiger und treuer Weiſe nach dem Vorbild der vaterländiſchen Natur. Die Mehrzahl ſeiner Gemälde geben ein gemüthliches Bild der einfachen Landcultur, wie wir gewohnt ſind, ſie wahrzunehmen.

Es fand ſich zugleich in jenen Bildern diejenige eigene Naivetät, welche, mit einer freien genialen Behandlung verbunden, keiner Knechtſchaft des Geſuchten oder Conventionellen unterworfen und worin noch weniger ein Haſchen nach erkünſteltem Effekt zu finden war.

Als Sohn eines schlichten Landmannes aus Kesselsdorf bei Dresden nahm Klengel den Stoff zu jenen einfachen Darstellungen besonders fest in sich auf, so daß die Vorbilder seines Lehrers und Meisters, welcher als der größte Virtuos in der freien geistigen Nachahmung der verschiedenartigsten Meister bekannt ist, ihn nicht verleiteten, in einen ähnlichen Charakter überzugehen. Auch bei seiner weiteren und spätern Ausbildung im Kunstgebiet sowohl, wie bei seinem Hinaustritt in die größere Welt, blieb er jenen reinen natürlichen Principien treu. Endlich selbst sein späterer Aufenthalt in Italien, wo in ihm die Neigung für den größeren Styl und für Composition der Landschaft erwachte, ließ jenen ersten Keim des einfachen vaterländischen Landschaftlebens sich nur organisch weiter entwickeln.

Der Ruf seiner Kunst hatte sich vielfach verbreitet und sein unermüdlicher Fleiß ließ ihn eine große Zahl Werke bis in die spätere Zeit vollenden, welche damals von achtbaren Kunstfreunden des In- und Auslandes gesucht und aufgenommen wurden. Vieles wanderte nach England, Dänemark, Rußland und Polen; selbst nach Amerika gingen mehrere Arbeiten, wovon vier große Gemälde früher eine akademische Ausstellung in Dresden zierten; auch die Dresdner Galerie besitzt ein Gemälde von ihm.

Würde der strenge Richter der Kunst, besonders unserer Zeit, dem Meister irgend einen Vorwurf in der Darstellung der italienischen Landschaftnatur machen, so dürfte, wenn wir zugleich von den von ihm in diesem Styl componirten Landschaften sprechen, derselbe sich nur auf einzelnes beschränken, d. h. daß der Meister z. B. in den Formen der Baumgruppen sich weniger von denen seiner vaterländischen Natur trennte und überhaupt alles das Breite, Großartige der Massen, was die südliche Natur in sich faßt und was die im heroischen Styl componirten Landschaften fordern, weniger anwendete.

Bei alledem herrscht jedoch in mehreren jener mehr componirten oder im italienischen Charakter vollendeten Gemälde viel Poetisches und Idyllisches. Der Künstler wußte neben einer reizvollen Zusammenstellung der Natur auch die schönen Töne zu entnehmen und in sehr warmer Färbung zu übertragen, so wie er auch zugleich seine Bilder durch schöne Staffage zu beleben suchte.

Klengel war nämlich zugleich ein sehr guter Thiermaler; er hatte vieles von Dietrich in diesem Fach aufgenommen und fast dürfte man sagen, daß, während Dietrich etwas in eine mehr erkünstelte Manier überging, Klengel der Wahrheit der Natur in diesem Fache getreu blieb.

Unabläßig bemühte sich der Künstler, die Natur der Hausthiere und der des Landlebens zu studiren und eine überaus große Zahl der trefflichsten Zeichnungen jener Naturstudien, so wie viele einzelne Gemälde mit Thiergruppen sind von ihm bekannt, worinnen sich der Charakter der größten Thiermaler, wie P. Potter, v. der Velde u. a. m. ausspricht, Meister, nach welchen der Künstler selbst noch im höheren Alter in der Dresdner Galerie viel studirte.

Doch ohne die Leistungen Klengel's im Gebiet der Malerei weiter zu verfolgen, kommen wir zurück auf die von ihm vollendeten Radirungen.

Wie schon im Eingang dieser Mittheilung gesagt, war Klengel ein überaus fleißiger und thätiger Künstler, der selbst, wenn er die Staffelei verließ, um sich einige Stunden der Erholung im Genuß der freien Natur zu gönnen, nie zurückkehrte, ohne etwas aus dem großen Buch der Natur in sein Taschenbuch übertragen zu haben, welche Gegenstände er dann entweder in geordneten, zum Theil sehr ausgeführten Zeichnungen, oft aber auch mittelst der Radirnadel (was eine seiner Lieblingsbeschäftigungen war) bearbeitete. So brachte er nach und nach eine bedeutende Zahl Blätter zusammen.

Des Künstlers Neigung für das Radiren ging so weit, daß er, wie wir zuweilen Gelegenheit hatten zu sehen, bei seinen Touren auf's Land immer verschiedene kleine, mit Radir- oder Aetzgrund (Grundirfirniß) überzogene Platten bei sich führte, worauf er gleich die sich ihm darbietenden malerischen Naturscenen mit der Nadel aufriß, ohne daß er vorher eine Zeichnung des Umrisses auf der Platte machte.

Wir erinnern uns mehrerer in des Künstlers Werk vorkommenden Gegenstände, welche auf diese Art vollendet waren, z. B. Gruppen von Landleuten in ihren Stuben oder auf dem Felde, Kindergruppen, Schafe und andere Dinge.

Mehrere von Klengel's Radirungen, besonders einige kleine, sind äußerst fein und zart, andere mehr frei und kühn gearbeitet. Im Ganzen herrscht in den verschiedenen Gegenständen eine ungemein vielseitige Abwechselung, da ländliche Gruppen, Thiere und Landschaften, das Idyllische, Poetische, als wie auch das reine Naturleben des Landmannes, sei es, daß wir ihn an der Pflugschar, bei seiner Heerde oder in der stillen Klause seiner Hütte finden, sich hier in reichlicher Fülle darbieten.

Seit Klengel's Tode lagen alle von ihm radirten Platten unbenutzt in stiller Ruhe, bis jetzt die hinterlassene Tochter des Künstlers die Idee faßte, diese Platten den Kunstfreunden vorzulegen.

Es wurden zu diesem Zweck einige Exemplare sämmtlicher Platten auf gutes Velinpapier gedruckt, um das Ergebniß über ihre Erhaltung zu sehen, woron das Resultat als sehr befriedigend erscheint.

Das Ganze giebt ein sehr unterhaltendes nettes Werk von 307 Platten, welche ein geschickter Kunstverleger zu einem guten Unternehmen nützen könnte, besonders, wenn er aus dem Ganzen einzelne Hefte oder Folgen bildete und so das Werk in drei, vier Abtheilungen sonderte, wodurch die Käufer der Blätter sowohl durch den Preis, als auch durch die Wahl weniger beschränkt würden.

Die Besitzerin der Platten (Emilie Klengel in Dresden) hat nur eine sehr mäßige Forderung des Preises für jene Platten gestellt und wird gern bereit sein, über irgend eingehende Kaufanerbietungen weitere Auskunft zu ertheilen. **Frenzel.**

Kunstliteratur.

Künstler-Briefe, übersetzt und erläutert von Dr. Ernst Guhl. 1 Vol. 8. Berlin, T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung. (J. Guttentag.) 1853.

Von **G. F. Waagen.**

Durch die Herausgabe des obigen Werks hat sich der Verfasser, sowohl bei den Kunstforschern, als bei dem ganzen gebildeten Publikum ein wesentliches Verdienst erworben und eine sehr fühlbare Lücke in der Kunstgeschichte ausgefüllt. In den zahlreichen, und zum Theil trefflichen Arbeiten, welche in den letzten dreißig Jahren in Deutschland, Frankreich, England und Italien über die Kunst des Mittelalters und der neueren Zeit erschienen, sind nämlich ungleich mehr die Kunstwerke, als die Künstler, in Betracht gezogen worden. Da nun aber die Kunstwerke durch die Eigenthümlichkeit der Künstler bedingt werden, auf letztere wieder die Schicksale ihres Lebens, ihre gesellige Stellung u. s. w. einen großen Einfluß ausüben, so ist es für den Forscher, wie für den Kunstfreund sehr wichtig von diesen Dingen eine möglichst genaue Kenntniß zu erlangen. Leider sind indeß die Nachrichten über das Leben der Mehrzahl der großen Künstler äußerst dürftig. Unter diesen Umständen sind nun die von den Künstlern geschriebenen Briefe, zuförderst dadurch, daß sie den unmittelbarsten und frischesten Aus-

druck ihrer Geistesweise enthalten, von ganz außerordentlichem Werthe. Selbst bei Künstlern, über welche wir ausführliche Kunde besitzen, wie z. B. über Michelangelo, laßen sie uns Blicke in ihre Eigenthümlichkeit thun, welche das Bild derselben in einer sehr bedeutenden Weise ergänzen, bei so manchen anderen aber sind sie gradezu als die Hauptquelle anzusehen. Zunächst erhalten wir durch diese Briefe über die Verhältnisse der Künstler zu dem Staate, worin sie leben, zu ihren Gönnern, wie über ihre ganze gesellschaftliche Stellung und ihren wechselseitigen Verkehr bei weitem die ausführlichste Kenntniß. Die Ueberzeugung von der Bedeutung dieser Briefe hat daher auch verschiedene umfangreiche Veröffentlichungen von dergleichen veranlaßt. Der bändereichen Sammlung des Bottari sind in unseren Tagen das treffliche Werk des Dr. Gaye und das sehr verdienstvolle des Gualandi gefolgt. Aus verschiedenen Ursachen haben indeß diese Werke keineswegs die Einwirkung auf die Kunstgeschichte ausgeübt, zu welchen ihr Inhalt sie berechtigt. Bei Bottari und Gualandi ist die Auswahl mit zu weniger Kritik gemacht und die mäßige Zahl der wirklich interessanten Briefe, mit einer Unzahl von wenig, oder ganz unbedeutenden gemischt worden. Das Werk von Gaye enthält wenigstens auch sehr Vieles von ganz verschiedenartigem Inhalt, was die Uebersicht und die Benutzung erschwert. In dem ersten dieser Werke fehlt es aber gänzlich an Erläuterungen, ohne welche manche Beziehungen selbst für den Kenner der Kunstgeschichte undeutlich bleiben. Endlich erfordert das Verständniß der häufig in örtlichen Dialekten, mit starken Abkürzungen und sehr nachläßig und incorrect geschriebenen Briefe eine Kenntniß der italienischen Sprache, wie dieselbe immer nur einer kleinen Zahl von Personen eigen ist, und bei dem ansehnlichen Preise jener Werke sind sie unter diesen wieder nur wenigen zugänglich. Allen diesen Uebelständen hat nun der Verfaßer in seinem Werke in sehr glücklicher Weise abgeholfen. Die Auswahl der 150 Stücke in diesem ersten Bande, welcher die italienische Kunstgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts umfaßt, ist mit vieler Einsicht mit Zuziehung vereinzelter Briefe aus anderen Werken getroffen worden, und mit Recht haben darin auch mehrere Briefe von Nichtkünstlern, welche ein besonderes Licht auf die Verhältnisse der Künstler werfen, einige Testamente von Künstlern, so wie einige Verträge über Bestellungen bei Künstlern Aufnahme gefunden. Durch die Erläuterungen, wobei der Verf. keine Mühe gespart und eine große Belesenheit zeigt, haben die Briefe erst ein allgemeines Verständniß erhalten, endlich verräth die oft für Inhalt und Form sehr schwierige Uebersetzung sowohl eine gute Kenntniß des Italienischen, als einen richtigen und feinen Takt im Wiedergeben des bald einfachen und naiven, bald feinen und gewählten, bald gezwungenen und geziehten Ausdrucks. In der Einleitung weißt der Verf. jene Bedeutung der Briefe in obigen Beziehungen im Einzelnen nach. Er macht darauf aufmerksam, wie z. B. in den Briefen des Fra Filippo Lippi, des Benozzo Gozoli sich deren Charaktere aussprechen, ja wie sich in manchen Fällen in dem verschiedenen Ton der Briefe, auch die verschiedene Lebensstellung der Künstler abspiegelt. So entspricht die männliche und gediegene Redeweise des Leon Baptista Alberti dem Zustande in seiner Vaterstadt, dem Freistaat Florenz, so die demüthige Weise des Giovanni Santi seinem Verhältniß zu dem kleinen Hofe von Urbino. In Betreff des Verhältnisses der Künstler zu ihren Gönnern hebt der Verf. sehr richtig hervor, wie dasselbe bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts das von gleichberechtigten Theilen war, so daß der Künstler sich dem Besteller gegenüber unabhängig und frei fühlte, was natürlich sein Selbstgefühl und seine Stimmung erheben, und dadurch einen sehr wohlthätigen Einfluß auf seine Schöpfungen ausüben mußte. Ja in vielen Fällen fand zwischen beiden Theilen ein freundschaftliches, selbst trauliches Verhältniß statt, z. B. das des alten Cosimo von Medici zum Donatello und Michelozzo. Für das ungleich schroffere und kältere Verhältniß, welches gegen 1550 zwischen Besteller und Künstler zum großen Nachtheil der Kunst eintrat, geben die Briefe in Ton und Titulaturen vielfach Zeugniß, wofür der Verf. als ein sehr schlagendes Beispiel den Ausdruck des Agnolo Bronzino in einem Briefe an den eben so falschen, als grausamen Herzog Cosimo I. von Toscana vom Jahr 1548 anführt, „daß er ihm die hochheilige Hand (la santissima mano) küße“ Für die übrigens schon bekannte Thatsache, daß den Künstlern hier zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Aufgaben höchst genau vorgeschrieben und deren Ausführung oft sehr scharf überwacht wurden, führt der Verf. auch aus seiner Sammlung verschiedene Beispiele an. Die Fesseln, welche den Künstlern hiedurch angelegt wurden, haben sie indeß nicht verhindert, herrliche Werke hervorzubringen. Ja in manchen Fällen sind sie ohne Zweifel durch diese Schranken zur Entfaltung ganz eigenthümlicher Schönheiten veranlaßt worden, in derselben Weise, wie geistreiche Architekten oft grade durch ungünstige Bedingungen des Platzes und Terrains auf Motive geführt werden, welche durch Originalität und Schönheit überraschen. Als in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, bei dem sich steigernden Begehr nach Kunstwerken, nach der Bemerkung des Verf. meist der umgekehrte Fall eintrat, daß die Besteller, zufrieden von den großen Meistern nur überhaupt etwas zu erhalten, ihnen die Wahl der Gegenstände ganz frei stellten, hat dieses meines Erachtens nicht wenig zu der Verwilderung der Kunst beigetragen, worin sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien verfiel. In Betreff der Preise, welche die Künstler für ihre Werke erhielten, bemerkt der Verf., daß dieselben im 15. Jahrhundert in der Regel nur sehr mäßig gewesen, die Künstler sich aber desungeachtet häufig in guten Umständen befunden zu haben scheinen. Letzteres erklärt sich aus ihren bescheidenen Ansprüchen, welche sich in jener Zeit offenbar nur wenig von denen des Handwerkerstandes unterschieden haben. Die glänzenden Lebensstellungen, welche Künstler, wie Raphael, Michelangelo, Tizian eingenommen, bilden damit einen schlagenden Gegensatz. Wenn aber auch die Preise, welche sie erhielten, im Vergleich zu jenen früheren als hoch erschienen, so sind sie doch im Verhältniß zu denen, welche die ersten Künstler unserer Tage bekommen, auch abgesehen von dem großen Unterschied des Geldwerths, immer nur äußerst bescheiden zu nennen. Am Schluß seiner Einleitung macht der Verf. noch auf einige wichtige, die hohe Kunstblüthe im 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien ungemein fördernde Momente aufmerksam. Ein solches ist zuvörderst die Schönheit des Lebens in seiner ganzen äußern Gestaltung, welche dem Künstler als ein seinem Bestreben homogenes Element entgegentrat. Noch bedeutender erscheint die allgemeine künstlerische Begeisterung der damaligen Menschheit, in Folge welcher Kunstwerke zu den Bedürfnissen des Lebens gehörten. Hiedurch mußte das moralische Bewußtsein und die freudige Stimmung der Künstler, welche sich als nothwendige und hochgeehrte Glieder in der Verkettung der menschlichen Gesellschaft fühlten, ganz ungemein gesteigert werden. Von der größten Wichtigkeit ist aber endlich, daß auch wieder die Künstler das Bedürfniß empfanden sich die allgemeine geistige Bildung der Zeit anzueignen, daß sie Achtung vor der Wissenschaft hatten und den regen Verkehr mit deren Vertretern eifrig aufsuchten, welchen ihnen die bequemen und gebildeten Formen des geselligen Lebens, worin Italien allen übrigen Ländern voranging, in größeren Kreisen, wie im Hause Lorenzo des Prächtigen und der Herzoge von Urbino, oder in kleineren, wie in den Gärten der Rucellai und in der Werkstatt des Baccio d'Agnolo zu Florenz, in reichem Maaße darboten. Auf solche Weise geschah es, daß, um mich der Worte des Verf. zu be-

dienen, „ohne der Naivetät des künſtleriſchen Schaffens irgend Abbruch zu thun, der geſammte Bildungsprozeß und der ganze Ideengehalt der Zeit an den Werken der Künſtler zur vollendeten und ſchönen Erſcheinung gelangen konnte", wofür ich als das hervorragendſte Beiſpiel die Stanza della Segnatura von Raphael anführe, welche die edelſte künſtleriſche Verherrlichung der die damaligen Zeit bewegenden Hauptideen enthält. In der Schule von Athen ſpiegelt ſich das damals mit ſo vieler Liebe betriebene Studium der Wiſſenſchaften, der Philoſophie, Geographie, Mathematik, Aſtronomie und Naturgeſchichte, wie ſie ſich in den Schriften der Alten vorfinden, in der Jurisprudenz das eifrige Studium des römiſchen Rechts, in dem Parnaß die Begeiſterung für die antiken Dichter. Nur die Diſputa enthält die künſtleriſche Verklärung der Idee der Kirche noch im Geiſte des Mittelalters, ganz am Ende deſſelben, als in der Kirche bereits eine große Verweltlichung eingetreten war. Bedenkt man nun in welcher Tiefe und Ausdehnung jene Studien der antiken Welt in allen obigen Beziehungen bis auf unſere Zeit fortgeführt worden, ſo muß man ſagen, daß in jenen wunderbaren Werken zugleich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft anklingen. In Betreff der einzelnen Briefe, wozu ich jetzt übergehe, muß ich mich bei dem reichen Inhalt auf eine mäßige Anzahl von Bemerkungen begnügen. Da das Buch auch für einen größeren Leſerkreis ſehr anziehend iſt, wäre es zweckmäßig geweſen, wenn der V. an der Spitze der Briefe eines jeden Künſtlers deſſen Geburts- und Todesjahr angegeben hätte. Die Zahl der Briefe aus dem 15. Jahrhundert, welche den Anfang machen, iſt aus begreiflichen Gründen nur mäßig. Gleich der erſte von dem Ottavio Martini Nelli aus Gubbio an Caterina, Gräfin von Monteſeltre und Urbino, verdient, wie wenig bedeutend auch ſein Inhalt erſcheint, eine nähere Beachtung. Selbſt mehrſeitig gebildeten Kunſtfreunden dürfte der Name dieſes Meiſters, welcher ſich nicht einmal unter den etwa 3000 italieniſchen Malern bei Lanzi aufgeführt findet, ziemlich unbekannt ſein, und doch gehört das, auch von dem V. erwähnte, zu Gubbio im Jahr 1403 in der Kirche St. Maria Nuova von ihm ausgeführte Freskogemälde der Maria mit dem Kinde, acht Engeln, Petrus und Antonius dem Abt ꝛc. zu den edelſten und feinſten Werken, welche Italien aus dieſer Zeit aufzuweiſen hat. Für Jeden, welcher die himmliſche Zartheit und Reinheit in den Zügen der Maria kennt, die in den Formen an den Gentil da Fabriano, in dem wärmeren Gefühl aber an Fieſole erinnert, hat es etwas höchſt Rührendes, wenn der, als er jenen, von 1434 datirten Brief ſchrieb, ſicher ſchon betagte Künſtler ſich erbietet, das Gerüſt zu einem ihm von jener Gräfin beſtellten Freskobild ſelbſt zu errichten, ſo wie Kalk und Sand zum Bewurf einzurühren. Nichts gewährt aber eine ſo anſchauliche Vorſtellung von der Allgemeinheit der Verbreitung der edelſten Kunſt in Italien, als daß Künſtler, welche auf der vollen Höhe derſelben ſtehen, ſich nicht bloß in den großen Mittelpunkten, wie Florenz, Rom, Venedig, ſondern auch in ſo kleinen Orten, wie hier Gubbio, wie, in Betreff des trefflichen Niccolo Alunno, Fuligno befinden. — Ein Brief des berühmten Bildhauers Jacopo della Quercia an die Regierung ſeiner Vaterſtadt Siena, worin er, wohl gewiß von Lucca aus, ihr ein wichtiges Kriegsereigniß meldet, iſt, wie auch der V. bemerkt, deshalb beſonders merkwürdig, weil wir daraus ſehen, welche Rolle die Künſtler auch in ſolchen, der Kunſt fremden Angelegenheiten ſpielten, und welches Vertrauen ſie genoſſen. Ungemein anziehend durch den edlen, freien Sinn, wie durch die ſchöne und im antiken Geiſte einfache Ausdrucksweiſe, ſind die Briefe des Leon Baptiſta Alberti, welcher, gleich dem Leonardo, zu den an Leib und Geiſt ſo vollkommenen Menſchen gehörte, wie ſie die Natur nur äußerſt ſelten hervorbringt. Seine großartige Perſönlichkeit wird daher auch von dem V. mit Wärme geſchildert. Wie frei, wie unabhängig iſt der Ton in den Briefen an Perſonen von einer ſo bedeutenden Stellung, wie Pietro Medici, den Sohn des alten Coſimo, wie an Meliaduſe d'Eſte! In dem Widmungsſchreiben ſeiner italieniſchen Ueberſetzung der urſprünglich von ihm lateiniſch geſchriebenen Abhandlung über die Malerei an ſeinen berühmten Zeitgenoſſen und Freund, Filippo Brunelleſchi, iſt es ſehr beachtenswerth, daß er außer jenem nur noch den Donatello, den Lorenzo Ghiberti, den Luca della Robbia und von Malern den einzigen Maſaccio als ſolche nennt, welche den von ihm ſo hoch verehrten antiken Künſtlern nicht nachzuſtehen brauchten. Der V. ſetzt die Zeit dieſer Widmung zwiſchen 1441 und 1446, weil Alberti im Jahr 1441 vom nördlichen Italien nach Florenz zurückkehrte, Brunelleſchi aber 1446 ſtarb. Da aber darin auch von Maſaccio als von einem Lebenden geſprochen wird, dieſer jedoch bereits 1443 ſtarb, iſt dieſelbe noch genauer als zwiſchen 1441 und 1443 feſtzuſtellen. In einem der drei Briefe des Benozzo Gozzoli, welche die ſo höchſt anziehenden Freskomalereien an den Wänden der Capelle des Palaſtes Riccardi mit dem Zuge der heiligen drei Könige betreffen, ſagt der liebenswürdige Künſtler mit einer rührenden Beſcheidenheit: „Die Arbeit betreibe ich ſo viel ich vermag; was ich nicht machen werde, unterbleibt, weil ich es nicht zu machen weiß. Gott weiß, daß mich kein anderer Gedanke mehr quält als dieſer, und fortwährend ſuche ich Mittel und Wege auf, um etwas herzuſtellen, das wenigſtens in einem guten Theile Genüge leiſten könne." Ich bemerke übrigens, daß die Capelle jetzt nicht mehr ohne Fenſter iſt, wie der V. angiebt. Seitdem vor etwa zwölf Jahren der Palaſt von dem Großherzog von Toscana angekauft worden, iſt ein großes Fenſter ausgebrochen worden, ſo daß man die Malereien wieder bei Tageslicht ſehen kann. Obgleich ſchon aus dem Vaſari bekannt iſt, daß jene Begeiſterung für die antike Baukunſt, welche ſchon in der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien erwacht war, zugleich eine ſtarke Abneigung gegen die, zwei Jahrhunderte hindurch in Italien übliche gothiſche Architektur hervorbrachte, ſo iſt dieſe doch wohl nirgends ſo leidenſchaftlich ausgedrückt, als in einer vom V. überſetzten Stelle des als Baumeiſter und Bildhauer ausgezeichneten Antonio Filarete in ſeinem Werke über die Architektur, wovon ich hier nur die Schlußworte wiedergebe: „So bitte ich denn einen Jeden, dieſe neue Art (d. h. die gothiſche) fahren zu laſſen, und laßt euch gar nicht von jenen Meiſtern berathen, die eine ſolche ſchlechte Praxis befolgen. Verdammt ſei, wer danach baute. Ich glaube, es war nur ein barbariſches Volk, das ſie nach Italien gebracht hat." Unter den Briefen des großen Andrea Mantegna enthält der letzte einen ſchmerzlichen Beitrag für Künſtlers Erdenwallen, in der Art wie Göthe es uns ſchildert. Nachdem er ſo viel herrliche Werke vollbracht, daß ſein Name ruhmvoll in ganz Italien ertönte, findet er ſich am Spätabend ſeines Lebens in ſo dürftigen Umſtänden, daß er, um eine dringende Schuld zu bezahlen, ſich mit dem größten Schmerz entſchließen muß, der Herzogin von Mantua eine ihm höchſt werthe antike Statue der Fauſtina zum Kauf anzutragen. Die Art, wie dieſe die Noth des Künſtlers, welcher dem Hauſe Gonzaga 50 Jahre lang mit der größten Hingebung gedient hatte, benutzt, um ihm ſeinen Liebling möglichſt billig abzupreſſen, vermehrt noch das Peinliche des Eindrucks der traurigen Lage des Künſtlers. Die Briefe des Perugino liefern durch die große Billigkeit eines Contrakts über die bekannte Freskomalerei im Oratorium der Maria de' Bianchi in Citta della Pieve, der Vaterſtadt des Künſtlers, einen neuen Beweis gegen die, ſchon mit Recht von Paſſavant beſtrittene Beſchuldigung Vaſaris von ſeiner Habgier. Das Bild, wofür er nach ſeinem Briefe an die kurz vorher erwähnte Herzogin Iſabella Gonzaga den Empfang von 80 Ducaten beſcheinigt, ſehe ich mich im Stande ganz genau nachzuweiſen. Es ſtellt den Kampf der Geſchlechtsliebe und der Keuſchheit vor und befindet ſich

jetzt in der Galerie des Louvre.*) Allerdings haben Gaye und der Verf. Recht, wenn sie vermuthen, daß es zu den schwächeren Werken des Meisters gehört, wie Alles, was er nach dem Jahr 1500 gemalt hat. Als solches habe ich es auch gewürdigt. Ueberdem aber sagte hier noch der Gegenstand der Geistesart des Meisters wenig zu. Es hat ohne Zweifel mit den gleich großen Bildern des A. Mantegna, die Vertreibung der Laster durch die Tugenden, so wie Apoll auf dem Parnaß mit den tanzenden Musen, und des Lorenzo Costa, die Krönung der Herzogin Isabella durch Amor, zum Schmucke eines Zimmers jener Herzogin in Mantua gedient, ist mit allen jenen mit dem Verkauf der Galerie des Hauses Gonzaga an den König Carl I. von England in dessen Sammlung, und nach deren Verkauf durch Cromwell, wohl durch eine dritte Hand, vielleicht durch Eberhart Jabach, an seine jetzige Stelle gekommen.

In Betreff des Leonardo da Vinci, dessen Briefe zunächst folgen, sagt der Verf. sehr richtig, daß er recht eigentlich den Uebergang der Kunst des 15. in das 16. Jahrhundert darstelle. Als Künstler des ersteren, dem er in seiner früheren Zeit durchaus angehört, ist er meines Erachtens bisher zu wenig in's Auge gefaßt worden. Das Nähere darüber muß ich indeß einer anderen Stelle vorbehalten. Die Universalität seiner geistigen Anlagen, das so erfolgreiche wissenschaftliche Bestreben in seinen so verschiedenartigen Leistungen wird nach Gebühr gewürdigt. Nur hätten auch seine Verdienste um die Anatomie hier eine Erwähnung verdient, indem darin in Gründlichkeit der Studien, und zwar nicht bloß zum Gebrauch des Künstlers, sondern um dieser Wissenschaft selbst willen, ihn kaum einer seiner Zeitgenossen übertroffen haben dürfte. Dem für die Geschichte des Leonardo so wichtigen Schreiben an seinen Gönner, den Herzog Lodovico Sforza, worin er in der Kriegs-, in der Wasserbau-Kunst, als Architekt, als Bildhauer und als Maler das Außerordentlichste zu leisten verspricht, fehlt bekanntlich leider das Datum. Der Verf. begnügt sich, dasselbe Mayland 148. anzugeben. Ich glaube indeß, daß man mit ziemlicher Sicherheit dafür das Jahr 1483 annehmen kann. Wenn ich die Ansicht von L. Schorn und des Verf. theile, daß dieses Schreiben schon während seiner Anwesenheit in Mayland abgefaßt worden, so geht doch aus dem ganzen Inhalt hervor, daß es nicht lange nach seiner Ankunft, und noch bevor er die Arbeit an der schon besprochenen bronzenen Reiterstatue des Francesco Sforza angefangen, geschrieben sein muß. Nun sagt aber ein Zeitgenosse des Leonardo, Monsignor Saba di Castiglione, bei Erwähnung der Zerstörung des Modells zu jenem Denkmal durch die Franzosen im Jahr 1499, daß der Künstler 16 Jahr daran gearbeitet habe.**) Hienach fällt aber der Anfang in das Jahr 1483. Bei dem Eifer des Herzogs Lodovico für die künstlerische Verherrlichung jenes Gründers der Größe der Familie Sforza ist aber anzunehmen, daß jenes Werk nicht lange nach unserem Schreiben in Angriff genommen worden ist. Das Einzige, woraus wir uns noch eine anschauliche Vorstellung von demselben machen können, sind einige sehr geistreiche, von Leonardo mit der Feder gezeichnete Entwürfe, welche sich in der kostbaren Sammlung von Handzeichnungen der Königin von England auf dem Schlosse Windsor befinden. In Betreff des berühmten, für die Regierung von Florenz ausgeführten, aber leider verlorenen Cartons, die Schlacht von Anghiari, über deren Gegenstand der Verf. die eigenhändige Notiz des Leonardo mittheilt, bin ich schon seit langer Zeit der Ansicht des Verf., daß dieser keineswegs nur die, uns durch den Stich von Edelink bekannte, Episode des Kampfes der vier Reiter um die Fahne, sondern eine ganze Schlacht, und wahrscheinlich noch einige Momente, welche derselben vorausgingen, umfaßt hat. Bekanntlich ist neuerdings von Bergeret ein Blatt nach einer in Paris befindlichen Zeichnung gestochen worden, welche außer jenen vier Reitern noch einige andere Figuren enthält, die Passavant geneigt ist für modernen Zusatz zu erklären, worin ich ihm aber nicht beistimmen kann.

(Schluß folgt.)

*) S. Kunstwerke und Künstler in Paris S. 413. Ueber diese Bilder ebenda S. 416. ff. und S. 414.

**) Siehe dessen Ricordi Nr. XVIII. Vinegia presso Farri 1560.

Radirung.

Der Lettner im Dom zu Halberstadt von Carl Sprosse.
Hoch 22 Zoll, breit 18 Zoll.

Bekanntlich gehört der Dom zu Halberstadt wegen seiner edlen, schlanken und eleganten Verhältnisse zu den vollendetesten des 14. und 15. Jahrhunderts, und der Lettner (hier Bischofsstuhl genannt) ist eins der allerreichsten Architektur-Sculpturwerke von 1500.

Sprosse hat nun sein seltenes Talent für malerische Auffassung auch hier auf das Glänzendste documentirt. Nicht nur der Lettner ist von der günstigsten Seite aufgefaßt, man überblickt zugleich einen Theil des Hauptschiffes und des nördlichen Kreuzarmes und gewinnt so zugleich einen Begriff von der Schönheit und dem Reichthum der Kathedrale, obwohl dennoch der Lettner durch Beleuchtung und Ausführung kunstgemäß als Hauptgegenstand hervorgehoben ist. Sprosse's Leistungen in diesem Fache erfreuen sich allgemeiner Anerkennung; wir verweisen auch auf die Beurtheilungen seiner 40 Originalradirungen in Nr. 3. und 34. des Deutschen Kunstblattes von 1853; dies Blatt ist aber noch weit bedeutender als jene, nicht nur durch die außerordentliche Größe, auch durch tiefes Verständniß und Gefühl für den Gegenstand, wie durch Vollendung der technischen Ausführung, als seltenes Meisterwerk der Radirung zugleich ein schönes Blatt für das Zimmer.

Lucanus.

Zeitung.

Berlin. Herr Ernst aus'm Weerth ist von seiner Reise nach Rom hierher zurückgekehrt und hat als Frucht seiner unbehinderten Benutzung der Vatikanischen Bibliothek manches für die Kunst Bedeutungsvolle mitgebracht. Das Wichtigste ist aber ein ausgezeichnetes Gemälde, welches als ein Werk Raphael's nicht allein von den bedeutendsten Autoritäten Roms, unter diesen auch von Cornelius, anerkannt worden ist, sondern auch durch historische Nachricht als echt mit Sicherheit erwiesen werden kann. Der Gegenstand des Bildes ist Christus am Oelberge, von dem man bis dahin nur eine Copie in England besaß. Daß dieses Werk schon in Italien unter den Kunstkennern und Kunstfreunden großes Aufsehen erregte, ist leicht zu begreifen; und wir freuen uns, daß ein solcher Schatz in unsere Mitte eingeführt worden ist.

Düsseldorf. Wenn kürzlich in vielen Zeitungen die irrige Nachricht die Runde machte, daß ein Kunsthändler aus der Kirche von Dornick eine bedeutende mittelalterliche Sculptur erworben habe, die bereits aus dessen Händen für eine ungeheure Summe nach Paris gewandert sei, so können wir diesmal mit mehr Gewißheit von einem Funde berichten, der in der hiesigen Kunstwelt allgemeines Aufsehen erregt. Vor zwei Monaten nämlich wurde den Geistlichen in Xanten ein aus Holz geschnitzter Christus am Kreuz für 6 Thaler angeboten, indeß wollte Niemand diese Summe dafür bezahlen. Zufällig hörte der durch seine Portraits rühmlichst bekannte Maler Wilhelmi davon, sah das Werk an, und kaufte es augenblicklich. Die Kölner Kunsthändler machten gleich ein erstes Gebot von 50 Friedrichsd'or, als sie aber sahen, daß der Künstler sich auf nichts einließ, verhehlten sie nicht, daß man auf der letzten Auction der Leven'schen Sammlung wenigstens 200 Friedrichsd'or bezahlt haben würde.

Das Kreuz erreicht eine Höhe von 3 Fuß. Der Fuß ist in einer stylvollen Verzierung von Weinblättern, Trauben und Aehren gearbeitet. Auf demselben ruht die Erdkugel, um welche sich die Schlange mit dem Apfel windet. Die Schönheit und der edle Styl des Werkes wird ungemein gerühmt. Die Arbeit soll der Blüthe der italienischen Kunst angehören.

Ht. **Nürnberg.** In Burgschmidt's Atelier ist in diesem Augenblicke die für Luther's Geburtsort Möra bestimmte Statue des Reformators ausgestellt.

Auf der Schildgasse unserer Stadt hatten wir in der letzten Zeit einen betrübenden Anblick. In derselben befindet sich nämlich das Grundherrische Haus, welches, früher mit einem goldenen Schilde über der Thür geziert, der Straße den Namen gab. In dem Hofe dieses Gebäudes steht eine alte Kapelle, in welcher im Jahre 1356 von Kaiser Carl IV. das Reichsgrundgesetz der goldenen Bulle verfaßt wurde. Die Kapelle war seit der Zeit im alten Zustande erhalten worden, wohlausgeschmückt mit Altar, Bildwerken u. s. w. im schönen gothischen Style. Vor Kurzem aber sind Haus und Kapelle zum Verkauf gestellt. Die Kapelle sahen wir stückweise von den Käufern auseinandergetragen und damit wiederum eins der wichtigsten Denkmäler unserer Vorzeit zerstört. Glücklicherweise hat sie wenigstens der unermüdliche Kupferstecher Wilder, der in ähnlicher Weise sich schon so manches Verdienst um Nürnberg und die Umgegend erworben hat, durch eine Zeichnung in ihrer Ganzheit gerettet.

Andererseits sind in letzter Zeit hier auch manche Bauten zur Erhaltung oder Herstellung des alten Charakters unserer Stadt, auch selbst Neubauten in diesem Sinne unternommen. So wird eben an einem Privathause auf der Burgstraße ein großer, durch sämmtliche Stockwerke gehender Erker in gothischem Style von Heideloff ausgeführt.

≃ **Florenz.** Das Erdbeben, welches am 12. Februar in der Umgegend von Perugia stattfand, hat auch die Monumente von Assisi gefährdet. Von den Gebäuden des Klosters S. Francesco ist einiges zertrümmert, jedoch die Kirche verschont geblieben, indeß die Kirche S. Maria degli Angeli, welche 1832 schon einmal in Folge eines Erdbebens einstürzte, abermals derart erschüttert ist, daß die Risse der Kuppel den Einsturz täglich befürchten lassen. Es befinden sich in dieser Kirche bekanntlich Fresken von Fr. Overbeck. Eine kleinere Kirche in der Nähe ist ebenfalls zusammengestürzt.

Der umfangreiche Altarschrein Carlo Crivelli's, welcher aus dem Nachlaß des Cardinals Lelades an das Haus Rennuccini in Florenz kam, und dort bis jüngst verblieb, ist von dem in Florenz wohnhaften Fürsten Demidoff für 1000 Scudi angekauft worden. Dieses Werk möchte wohl die bedeutendste Schöpfung Crivelli's sein; sie besteht aus 13 Tafeln, vergegenwärtigt die Madonna, umgeben von Heiligen, und trägt die Beischrift: Opus Caroli Crivelli Veneti 1476. Durch vorsichtige Restauration hat das Bild seine ursprüngliche Frische zurückerhalten, wobei nur zu bedauern ist, daß es an seinem jetzigen Standort für Jedermann unzugänglich sein wird.

Z. **Stockholm.** Obgleich die Künstlerkolonie in Düsseldorf den größten Theil unserer Künstler in ihrer Mitte aufgenommen, entfaltet die geringe zurückgebliebene Anzahl hier in der Heimath eine ziemlich große Thätigkeit. Unser ausgezeichnete Landschaftsmaler H. Palm ist im Augenblick mit einem größeren Gemälde für den Kronprinzen beschäftigt; Professor Stäck arbeitet gleichfalls an einem größeren Bilde; Billing hat mehrere Landschaften für finnische Rechnung ausgeführt und will im Frühjahre eine Kunstreise nach Finnland unternehmen. Treili malt gegenwärtig Prof. A. Retzius' Portrait; Carlemann arbeitet an einer Bauernstube mit Talvolt und E. Bergh an einer großen Landschaft bei Sonnenuntergang; Wahlbergson hat kürzlich ein historisches Bild: „Diana und Endymion" in der alten honigsüßen Westin'schen Manier vollendet. Fräul. Holmlund, die jüngst nach mehrjährigen Studien in Paris zurückgekehrt ist, hat ein Atelier eingerichtet, wo sie verschiedenen jüngeren Damen Unterricht im Malen giebt. Eine andere junge Künstlerin, die ebenfalls vor Kurzem heimgekehrt ist, Fräul. Lundgren, ist im Augenblicke die, welche die Medailleurkunst allein noch in Ausübung und Ansehen erhält, nachdem ihr in diesem Fache so ausgezeichneter Vater mit Tode abgegangen; ihr talentvoller Bruder befindet sich, körperlich und geistig krank, im Auslande.

Für die Bildhauerkunst scheint unser Publikum, d. h. der Theil desselben, der im Stande ist, Interesse für diese Kunst zu zeigen und sie aufzumuntern, noch nicht das rechte Auge zu haben. Davon zeugen die unerhört billigen Preise, um welche mehrere von Byström's Marmorstatuen im vorigen Sommer nach dem Auslande abgesetzt wurden, und davon zeugt unter Anderm auch, daß Quarnström's schöne Marmorstatue „Der neapolitanische Fischerknabe" noch immer unverkauft im Lokal der Kunstakademie steht. Professor Molin, dessen Atelier von Kunstliebhabern fleißig besucht wird, ist im Augenblicke mit einem „jungen Lazzaroni" beschäftigt und modellirt daneben einen „griechischen Banditen". Sjöstrand hat in diesen Tagen das Modell zu einer colossalen Christusfigur vollendet, welche für die Dreifaltigkeitskirche in Upsala bestellt ist. Es ist eine schöne, edle Gestalt, die hinsichtlich des Totaleindrucks an Thorwaldsen's Christus erinnert, hinsichtlich der Motive jedoch durchaus verschieden von diesem ist; denn während Thorwaldsen den Erlöser darstellte, giebt Sjöstrand's Statue den Lehrer, der die Bergpredigt hält. Dieser junge Künstler soll den Auftrag erhalten haben, das Modell zu einer Bronzebüste von Prinz Gustav auszuführen.

Als einen Beweis des Mangels an Geschmack und Sinn für Sculpturarbeiten erwähnen wir noch, daß die privilegirten Kopenhagener Biskuitabgüsse von Thorwaldsenschen Arbeiten, die unter Professor Bissen's Leitung angefertigt werden, und die in der ganzen Welt berühmt und hochgeschätzt sind, und auf der Londoner und Newyorker Ausstellung die größte Aufmerksamkeit auf sich gezogen, nicht als Kunstwerke zollfrei eingeführt werden können, sondern nach dem weisen Beschluß der General-Zoll-Direction als „bemaltes und unbemaltes Porcellain" verzollt werden müssen. Dadurch wird die Verbreitung dieser Kunstwerke, die mit großer Feinheit die Meisterwerke Thorwaldsen's wiedergeben und den Geschmack zu veredeln in hohem Grade im Stande wären, sehr beschränkt. Die General-Zoll-Direction hat in ihrer Resolution erklärt, daß nur Originalarbeiten, nicht Abgüsse, als wirkliche Kunstsachen betrachtet werden können. Soll dieser Satz gelten, so sind wir begierig zu erfahren, unter welcher Rubrik die General-Zoll-Direction Copien nach Raphael, Correggio und Murillo verzollen lassen wird.

Kunstvereine.

Kunstausstellungen des Thüringer Vereins im Jahre 1854.

Dieselben beginnen am 1. Mai d. J. in Erfurt, worauf am 1. Juni Naumburg, 1. Juli Jena, 1. August Suhl, 1. September Nordhausen, 1. October Mühlhausen folgen.

Die Bedingungen, unter welchen die Einsendungen stattfinden können, sind in den Januar-Blättern des Deutschen Kunstblattes abgedruckt, und werden die Herren Künstler hier nun wiederholt aufgefordert, ihre Anmeldungen bis zum 1. April, die Einsendungen selbst aber bis spätestens den 15. April d. J. zu veranlassen, da wegen des Drucks des Catalogs und der guten Plätze für die Kunstwerke dies unbedingt nöthig ist.

Hierbei werden zugleich die Namen derjenigen Künstler und Künstlerinnen bekannt gemacht, welche im vergangenen Jahre hier ihre Werke verkauften, und wird freundlichst gebeten, bei der diesjährigen Einsendung die Ausstellung auch mit einer größeren Anzahl von Genrebildern zu schmücken.

Brandt in Berlin.	U. Laar in Berlin.
Cantairis in Brüssel.	S. Maßmann.
A. Dietrich in Erfurt.	Moermann in Gent.
Eschke in Berlin.	Minjon in Düsseldorf.
Hermann in Berlin.	Most in Stettin.
Hermannsdörfer in Nürnberg.	Ochs in Magdeburg.
P. Haberding in Brüssel.	Ott in München.
C. Haberding in Brüssel.	Rollmann in München.
Heunert in Düsseldorf.	Rustige in Stuttgart.
Hummel in Weimar.	v. Rentzell in Berlin.
Heilmeyer in München.	Rühl in Gent.
Jäckel in Berlin.	Rodd in Düsseldorf.
Kretschmer in Berlin.	Steuerwald in Quedlinburg.
Koken in Hannover.	Smid in Antwerpen.
Knell in Berlin.	Thuran in München.
Linnig in Antwerpen.	Triebel in Berlin.
Lauterbach in Dresden.	Waldmüller in Wien.

Erfurt, im März. D.

Die Unterzeichnete ist beauftragt, ein ganz schönes Exemplar des Kupferstiches:

La Madonna di S. Sisto di Rafaello

Mad. Seidelmann del. — F. Müller sculp.

zu verkaufen und bittet um gefällige Gebote.

Löffler's Buchhandlung (E. Hingst) in Stralsund.

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 14. **Donnerstag, den 6. April.** **1854.**

Inhalt: Entgegnung auf des Herrn Karl Rosenkranz Eintheilung der Malerei nach ihren Gegenständen. Von M. Unger. — Nürnberger Kunstindustrie. Ht. — **Kunstliteratur.** Künstler-Briefe, übersetzt und erläutert von Dr. Ernst Guhl. Von G. F. Waagen. (Schluß.) — Bilder-Hefte zur Geschichte des Bücherhandels und der mit demselben verwandten Künste und Gewerbe. Herausgegeben von Heinrich Lempertz. Von H. Weiß. — **Zeitung.** Berlin. München. — **Kunstvereine.** Beitrittserklärungen zu dem vorgeschlagenen gemeinsamen Aktien-Unternehmen der deutschen Kunstvereine.

Entgegnung auf des Herrn Karl Rosenkranz Eintheilung der Malerei nach ihren Gegenständen.

Von **M. Unger.**

Herr Karl Rosenkranz hat in Nr. 50. 1853. der Zeitschrift „das Museum" über „die Eintheilung der Malerei nach ihren Gegenständen" gesprochen und dabei, nachdem derselbe Hegels und Hothos Eintheilung der Malerei als unzweckmäßig befindet, mein Werk in folgender Weise angeführt:

„Weil hier nicht sowohl eine Eintheilung als eine Metamorphose gegeben ist, so wollte man durch einen Unterschied der Größe eine solche begründen, wie Unger in seinem viel besprochenen Buche über „das Wesen der Malerei" die Gegenstände der Malerei nach ihrer höhern und niedrigern Realität sonderte. Nach ihm sollen das Portrait und der religiöse, auch der welthistorische Vorgang die höhere Realität ausmachen; die niedere Realität aber aus dem Genre, dem Thierstück, der Landschaft, der Marine, dem Blumen- und Fruchtstück, dem Stillleben und der Architekturmalerei bestehen. Abgesehen, daß eine solche comparative Theilung immer mißlich ist, weil sie als eine bloß quantitative der innern Bestimmtheit entbehrt, so überzeugen wir uns auch leicht, daß dieselbe nur den historischen Gang der Entwickelung der Malerei versteckter Weise copirt."

Ich finde mich dadurch veranlaßt, hierauf zu erwidern, wie ich nach dem Zwecke meines Buches in Beziehung auf die Eintheilung nur historisch verfahren konnte, und glaube dies in dem ersten Paragraphen der Einleitung desselben deutlich ausgesprochen zu haben. Diese Eintheilung ausführlicher zu erörtern, erschien mir bei der Beobachtung der Haltung des umfangreichen Materials nicht zulässig, da die Lösung erheblicherer Kunstprobleme mir zuvörderst wichtiger war. Die Meinung des Herrn Rosenkranz, daß ich den historischen Gang der Entwickelung „versteckter Weise copirt" ist demnach völlig unbegründet, und ebenso unbegründet ist es, daß meine Theilung der innern Bestimmtheit entbehrt, wie sich weiter zeigen wird.

Wenn Herr Rosenkranz eine neue Eintheilung der Malerei zu begründen, die allmählige Entwickelung der Naturwissenschaft zu veranschaulichen sucht, und es als einen Fortschritt bezeichnet, daß man endlich zu einer Eintheilung gelangt ist, die da beginnt, wo man früher aufgehört, so bin ich damit, was die Naturwissenschaft betrifft, völlig einverstanden, weil das der historische Weg des Naturprocesses selber ist, in dessen Gliedern, ihrer natürlichen Reihenfolge nach, die Wissenschaft am instruktivsten die Intentionen zu erkennen vermag, wie der Weltgeist in der Modification seiner Erscheinungen sich zu offenbaren trachtet und endlich im Menschen seine deutlichste Realisirung findet. Ob es jedoch für die Wissenschaft zweckdienlich sei, daß auch bei der Eintheilung der Malerei so verfahren werde, ist sehr zu bezweifeln.

Denn man hat hier nicht die Gegenstände der Malerei an sich zu betrachten, sondern im Verhältniß zum schöpferischen Geiste des Menschen und nur der Gang dieses Verhältnisses kann dabei maßgebend sein. Aus denselben Gründen, wie nach dem jetzigen Stande die Naturwissenschaft mit den Gegenständen der niedrigsten Realität ihre Eintheilung beginnt, aus denselben Gründen beginne ich mit den Gegenständen der höchsten Realität in der Malerei; denn es ist der historische Gang dieses Verhältnisses ein solcher, daß es mit dem geistigen Triebe und der Ahnung des Göttlichen anhebt, für die Darstellung des Göttlichen entsprechende Formen zu finden.

So lange Geist und Empfindung des Bildners im harmonischen Verein sich den künstlerischen Bestrebungen nach dem Wesen der Erscheinung hingeben, machen sich schon in den ersten Kunstepochen Resultate bemerkbar, die, weil sie eben das Wesen inne haben, in der höchsten Kunstblüthe nicht übertroffen werden. Wie schätzenswerth deshalb diese Resultate des Anfanges auch sein mögen, das eigentlich Künstlerische fängt erst da an, wo sich eine speziellere Ausführung der Formen bemerkbar macht und daher Geist und Empfindung sich einer deutlicheren Controle preisgeben. Der Anfang der eigentlichen Kunst ist somit da, wo man die rohen Formen einer allgemeinen Andeutung verläßt, um dem einzelnen Falle sein natürliches Recht angedeihen zu lassen, oder mit andern Worten da, wo man beginnt, die Individualität deutlicher auszuprägen.

Hieraus ist leicht zu ersehen, warum ich bei meiner Eintheilung nach Erläuterung der früheren Kunstverhältnisse mit der historischen Entwickelung des Portraits anhebe und dasselbe als die ersprießlichste Grundlage für alle Zweige der Malerei betrachte, denn in ihm und seiner historischen Entwickelung sprechen sich die Bedingungen des Schönen zuvörderst am deutlichsten aus und es kann die Aufgabe einer Eintheilung der Malerei nach ihren Gegenständen nur die sein, die Erkenntniß dieser Bedingungen zweckmäßig zu fördern.

Es ist aber in dem geschichtlichen Ganze der Malerei wahrzunehmen, daß alle ihre Zweige, wie ihr höchster, mit dem Wesentlichen beginnen; denn ihrem Wesen nach universell, sieht man von ihr schon früh, wenn auch mehr oder weniger instinktiv, alle ihre Seiten wesentlich berührt. Erst mit der Störung ihres anfänglichen, naturwüchsigen Verhältnisses der Entwickelung werden ihre Bedingungen dadurch fraglich, daß man ihr Hauptziel, die Offenbarung des Göttlichen, aus dem Auge verlor.

Da indeß dem Geiste das Streben inne wohnt, sich überall selbst zu wissen, also auch in der Welt der Erscheinungen, so ist die Kunst eine Nothwendigkeit, denn sie offenbart den Geist der Erscheinung. Ihre Schwankungen in der Zeit ihres Verfalles, vornämlich durch einen überwiegenden Verstandesantheil hervorgegangen, der das harmonische Verhältniß störte, das bis dahin seinen Halt in der Religion hatte, sind nichts anderes, als die nothwendigen Vorläufer einer Periode, in welcher allmählig die bedeutsamen großen Resultate des primären Bildnertriebes klar werden. Die Kunst, von nun ab nicht mehr so ausschließlich im Dienste der Religion, wird sich nun mehr Selbstzweck und somit endlich eine mehr selbstbewußte.

Vornämlich dem kunstphilosophischen Scharfblick eines Rubens war es vorbehalten, die Gründe des Kunstverfalles aufzufinden und durch die malerische Darlegung der Bedingungen des Schönen die Kunst wieder zu befestigen. Zu der Stellung eines Reformaters in dieser Hinsicht berufen, fühlte er sich gedrungen, mit der hohen Virtuosität die Form geistig zu beherrschen, ihr zugleich ein didaktisch-stylistisches Gepräge zu geben, dessen genaueres Verständniß bisher den Aesthetikern nicht erschlossen war, weil eine philosophische Bildung lediglich als solche, wie sehr sie sich auch das Ansehen des Gegentheils geben mag, nicht vermögend ist, den geistigen Sinn der malerischen Terminologie zu verstehen. Die wissenschaftliche Erläuterung des Ruben'schen Styles erschien mir daher besonders geeignet für die Lösung der bisherigen Kunstprobleme, weshalb ich mich veranlaßt fand, ihn zum Centralpunkt meines Werkes zu machen.

Unter der Anführung des universellen Geistes dieses Meisters gewinnt in Brabant die Malerei nach allen Richtungen hin ein Gepräge, in dessen künstlerischer Deutlichkeit für den wahren Sachverständigen fast jeder Aufschluß über sie am leichtesten zu finden ist.

Da nun die Wissenschaft bei Betrachtung der Malerei nur die Aufgabe haben kann, die Bedingungen zu erläutern, unter welchen sie zur Schönheit gelangt, so kann ihre Eintheilung am zweckmäßigsten auch nur da beginnen, wo die Schönheit am nächsten zu Tage liegt, also mit dem Gegenstande der höchsten Realität, und da schließen, wo sie am verborgensten ist, mit dem Gegenstande der niedrigsten Realität. Auf diesem Wege wird zugleich das Verständniß gewonnen, wie sich der Künstler zum Gegenstande seines Vorwurfs zu verhalten habe, da die Erkenntniß des Schönen zugleich die Bedingungen in sich schließt, wie unter allen Umständen, durch Beseitigung des Zufälligen, zum Wesen der Erscheinung zu gelangen sei.

Wenn Herr Rosenkranz vermögend wäre, die Autorität wahrer Meister und besonders die eines Rubens im vollen Maße anzuerkennen, er würde nicht nöthig gehabt haben, sich auf eine beiläufige Ansicht des Lord Byron zu stützen, um dadurch eine Eintheilung der Malerei von unten nach oben zu begründen. Auch würde Herr Rosenkranz mir eher den Vorwurf eines versteckten Copirens machen können, wenn ihm die malerischen Intentionen der Bilder des Rubens nicht fremd wären; nur will ich hierbei bemerken, daß ich mir ein solches Copiren, wenn man es so nennen darf, als ein Verdienst anrechne.

Ich habe große Hochachtung vor der philosophischen Gewandtheit des Herrn Rosenkranz, nur sollte er zu diesem seinen Verdienste noch das eines Hegel hinzugesellen, dessen Behutsamkeit in Dingen der Malerei, die seinem Fache entfernter liegen, den Beweis giebt, daß er hier in einem ungewöhnlichen Grade ein Wissen seines Nichtwissens besitzt. Schwerlich würde er sich dann zu einem Urtheil verstanden haben, wie das über „urweltliche" Landschaft in seinem Aufsatze; auch würde derselbe sich gehütet haben, den von ihm gelegentlich angeführten großen Meistern Namen von Künstlern hinzuzufügen, die nicht weit über eine gemeine Verständlichkeit realistischer Verhältnisse hinausgekommen sind.

Wie aber endlich Herr Rosenkranz der Meinung sein kann, als habe „der Unterschied der Größe" bei meiner Eintheilung der Malerei bestimmend eingewirkt, ist um so unbegreiflicher, als sein in Rede stehender Aufsatz es genugsam erkennen läßt, daß er von dem Inhalte meines Werkes eine nähere Kenntniß genommen hat. Nur in Beziehung auf die künstlerische Würdigung der Größenverhältnisse will ich mir erlauben, aus meinem Werke das Nachstehende anzuführen, woraus leicht zu entnehmen, ob und wie diese Meinung des Herrn Rosenkranz begründet ist.

„Bei der geringen Meinung, welche man im Durchschnitt von der Tendenz der Genremalerei hat, hat sich auch die Meinung festgesetzt, daß für diesen Zweig der Kunst nur ein kleines Raumverhältniß für ihre Darstellungen geeignet sei, indem man ihr Streben im Vergleich zur Vorstellung der höhern Realität für so geringfügig erachtet, daß die Prätension, welche sie zu machen habe, schon in dieser Art ausgesprochen werden müsse, obgleich sehr bedeutende Meister, unter diesen ein Velasquez und Murillo ihre Genrebilder meist lebensgroß ausführten, von denen gleichwohl kleine Bilder der Heiligengeschichte existiren, welche zur Genüge darthun, mit welcher künstlerischen Feinheit sich diese Meister auch unter solchen Umständen zu bewegen wußten. Die vorgefaßte Meinung erblickt darin mehr Willkür, als Absicht oder richtigen Gefühlstakt, der das hohe Vermögen das Schöne zu offenbaren, mit sich führt.

Wenn ein praktischer Zweck ein kolossales Maaß für Kunstwerke nothwendig machte, so wurde man auch bald gewahr, daß man sich auch anderer Mittel als der gewöhnlichen bedienen müsse, wenn das Vermögen und die Erkenntniß, welche sich in kleineren Verhältnissen bewährten, in den ungewöhnlich großen nicht unersprießlich werden sollten.

Man hob diesem zufolge das Ursächliche der Formenwirkung in dem Grade hervor, daß der Schönheitsfonds, der an die Lebensbedingungen der Erscheinung geknüpft ist, nichts von seiner Kraft einbüßte, welche zu erreichen der Künstler sich gedrungen fühlt, gewisse Uebertreibungen und Modificationen ins Leben treten zu lassen, die von der concreten Wahrheit oft sehr abweichend sind. Es ist demnach ein solches Kunstwerk kein in allen Theilen vergrößertes natürliches Verhältniß der darzustellenden Erscheinung, sondern die zu offenbarende Schönheit erheischt hier Bedingungen, die von einem um so größern bildnerischen Interesse sind, als der lebendige Sinn des Räumlichen dadurch zu einem noch größern Verständniß gebracht wird. Weder der praktische Zweck, noch der behandelte Gegenstand bestimmen den Werth solchen Verständnisses, der sich lediglich in der Behandlung zu erkennen gibt; denn beides sind nur äußere Anlasse, an welche die Kunst ihre innern nothwendigen Consequenzen knüpft, um zur Schönheit zu gelangen, die kein ausschließliches Eigenthum einer einzelnen Erscheinung ist. Es geht daraus hervor, daß der Gegenstand an sich der Kunst keinen Zwang auferlegt, in einem bestimmten räumlichen Maaße zu beharren; denn die Kunst meint mehr sich selbst, als den Gegenstand ihrer Behandlung, und wird kraft ihres Styles dadurch erst eine freie.

Wenn nun Murillo und Velasquez den Gegenstand des Genre fast ausschließlich in Lebensgröße tractiren, während sie zum öftern den seiner Realität nach höher stehenden Gegenstand im kleinen Raume geben, so offenbart sich darin nicht weniger jener Zug der niederländischen Meister: die durch falschen Schönheitsbegriff in das Proletariat hinabgedrückte niedere Realität wieder zu ihrem Naturrechte zu erheben, was ganz im Einklang mit der Geistesrichtung einer Nation stand, durch die sie sich selber frei zu machen wußte. Beide Meister fanden daß, wenn es angemessen erscheint, einen in einer höhern Realität enthaltenen großen Inhalt auch groß auszudrücken, es eben nicht unange-

meſſen ſei, denſelben Inhalt, den auch die niedere Realität in ſich ſchließt, im gleichen Maße zur Anſchauung zu bringen, ja, es iſt dies um ſo nothwendiger, wenn es, wie in der durchgehenden Stylweiſe der Spanier, mehr auf die Wahl des geiſtigen Geſammtfonds als auf maleriſche Darlegung des Einzelnen abgeſehen iſt; denn in der niedern Realität iſt er weniger deutlich ausgeſprochen.

Als Jan Steen und mehrere andere niederländiſche Genremaler gingen oft über das kleinere Maaß ihrer Bilder hinaus. Daß nun aber meiſt ein geringerer Raumumfang bei dem Genre beliebt wird, hat ſeinen folgenden Grund: Den Niederländern war es um den zu offenbarenden Geiſtesſonds nicht allein zu thun; ſondern indem ſie die Kunſt auf die Kunſt ſelber richteten, kam es ihnen zugleich auf die Art und Weiſe an, wie dahin zu gelangen ſei, weshalb ſie maleriſch von Allem Rechenſchaft gaben, wodurch, wie bereits oben gezeigt, vorzüglich die Richtung des Rubens einen didaktiſchen Charakter angenommen hat, der in der Schule von Antwerpen bei faſt allen Meiſtern hindurchgeht. Die Schule von Holland, welche in weſentlicher Uebereinſtimmung mit dieſen Principien, auf das Specielliſte in die Naturverhältniſſe einzugehen ſtrebte, fand ſich demgemäß veranlaßt, zunächſt auch ihr Augenmerk auf das Verhältniß des räumlichen Maaßes zu richten, welches für die Ermittelung der ſpeciellen Wahrheit geeignet ſei; denn nach ihm faßt der Styl ihre Categorien zuſammen, mit denen eine Identität erzielt werden ſoll. Mit dieſer Identität iſt ſie ſelbſt nicht allein gegeben, ſondern noch andere Verhältniſſe, in denen ſich der Bereich des Maleriſchen erweitert; denn wie das Große in der Kunſt nicht ein in allen Theilen gleichmäßig vergrößertes Kleine iſt; ſo iſt das Kleine in ihr nicht ein in allen Theilen gleichmäßig verkleinertes Große.

Es iſt demnach nicht als eine ſinnloſe Willkür anzuſehen, wenn Gerard Dow, in Rembrandt's Schule gebildet und in ſeinem Streben bewährt, das maleriſche Verhältniß der Erſcheinung im möglichſt kleinſten Raume zur Anſchauung bringt. Bei ihr handelt es ſich nicht um die gewöhnlichen Wahrheiten, die in der Miniaturmalerei meiſtens zum Vorſchein kommen, in der man vermeint, auf den Styl verzichten zu können, weil man hier nur wenig von ihm gewahr wird. Für Gerard Dow iſt das ſo ſehr beſchränkte Raummaaß kein Hinderniß, die ganze Größe der Kunſt zu entfalten. In ihm löſt er ein wichtiges Kunſtproblem, das unter andern Verhältniſſen als den von ihm angenommenen nicht gelöſt werden kann. Dieſes Problem iſt: das Weſentlichſte der Erſcheinung möglichſt in dem Weſentlichſten zur Anſchauung zu bringen, was bei einem großen Raumverhältniß nicht möglich, wo nach Maaßgabe deſſelben auch das minder Weſentliche eine ganz andere Berückſichtigung erheiſcht als hier. Daher kommt es, daß in ſeinen Bildern ein Reichthum von neuen Wahrheiten enthalten iſt, der noch viel überraſchender wäre als der Fall, wenn nicht bereits Rembrandt in ſeinen kleinen Bildern den Blick dafür eröffnet hätte. Zwei derartige Bilder enthält die Gallerie des Berliner Muſeums No. 805. u. 806. Der auch hier noch ſo beredſame, wie hinreißende Vortrag Rembrandt's, löſt ſich bei Gerard Dow in den deutlichſten Ausdruck einer ans Unglaubliche grenzenden Ausführung auf, und wenn man bedenkt, wie leicht bei ſolcher Behandlung die Erkenntniß in eine verlante That übergeht, ſo iſt es beſonders die ruhige und ſichere Mäßigung, die ſich naturgetreu parallel durch alle Theile ſeiner Bilder zieht und vorurtheilslos zu den intereſſanteſten Erſcheinungen führt, die ſeine Werke ſo bewunderungswürdig macht.

Wenn es dieſelbe Kunſt erfordert, die Erkenntniß des Urſächlichen mit voller Kraft in einer koloſſal darzuſtellenden Erſcheinung ins Leben treten zu laſſen; ſo erfordert es nicht weniger Kunſt, dieſe Kraft, in Erkenntniß ihrer ſelbſt, zweckmäßig zurück zu halten, um überall jenes Leben und Weben, das durch dieſe Mäßigung bedingt iſt, zu beurkunden, das von ihm im Sinne des Univerſellen ausgeſprochen iſt, wofür, wie er zeigt, kein Raum zu klein iſt. U. ſ. w."

Bei dieſer Gelegenheit ſei es mir geſtattet, noch einen Punkt zu berühren. Mein Werk „das Weſen der Malerei" iſt nicht nur, wie Herr Roſenkranz ſagt, viel beſprochen worden, vornämlich in der letzten Zeit ſind mehrere Broſchüren und Aufſätze erſchienen, in denen mit mehr oder weniger Kenntniß mein Buch benutzt worden iſt, ohne daß die Verfaſſer dieſer Quelle Erwähnung gethan haben. Wenn Herr Roſenkranz davon eine Ausnahme macht, ſo war dies von ſeiner Stellung in der Gelehrtenwelt zu erwarten. Ich kann jedoch hierbei den Wunſch nicht unterdrücken, daß derſelbe den Inhalt meines Buches einer gründlichern Würdigung unterworfen haben möchte. Indeß mag es der Geſchichte der Kunſtliteratur vorbehalten bleiben, das Verhältniß der gegenſeitigen Beziehungen der betreffenden Autoren untereinander näher aufzuklären.

Nürnberger Kunſtinduſtrie.

Dahin iſt vor Allem auch die Verfertigung von Alterthümern zu rechnen. — Bei der vorjährigen Verſammlung der deutſchen Geſchichts- und Alterthumsforſcher in Nürnberg ſahen wir einen Handwerker mit einfältig verſchmitztem Geſichte unter ihnen umhergehen und ſich dieſem oder jenem der gelehrten Herren etwa mit folgenden Worten aufdrängen: „Hörens! I' bi' der Mea, die Alterthümer mocht; wiſſens die Alterthümer, was die uralte Ritter waren, wie's in denne alte Bücher ſteht. I' mach Ihna Panzer, Schilde, Schwerdter, Speren; i mach Ihna Alles, was's wollen. San jetz' grad viele Alterthümler hier; könnas mich dena Herra wohl empfehla." — Dieſen Winter ging hier ein Schmied in den Kneipen umher und ließ ein vollſtändiges Panzerhemd aus dem 12. Jahrh. ſehen, woran er, wie er ſagte, mit ſeinen drei Söhnen drei Wochen gearbeitet. Vor Kurzem erfuhren wir die Adreſſe eines ſolchen Alterthumsfabrikanten, der dieſen Induſtriezweig Jahr aus Jahr ein ſyſtematiſch betreibt. Wir fanden bei einem Beſuche einen ſehr geſchickten Arbeiter, der mit Bronze, Eiſen, Elfenbein, Holz u. ſ. w. gleich gut umzugehen wußte. Es waren eben einige prachtvolle Schwertgriffe mit erhaben ausgeſchnittenen Figuren und damascirtem Schmucke aus dem 16. Jahrh. in Arbeit. — Der Künſtler geſtand, daß der Verlauf ſeiner Arbeit nicht immer auf dem gradeſten Wege verbleibe; doch verfertige er Nichts aus eigenem Antriebe, verkaufe auch Nichts aus der Hand, ſondern Alles ſei beſtellt. Er nahm auch keinen Anſtand, die einzelnen Beſteller näher zu bezeichnen, gegen die er mit einigem Ingrimm erfüllt zu ſein ſchien, weil „man ihn für einen Spottpreis arbeiten laſſe und beim Wiederverkaufe die ungeheuerſten Procente nehme." — Es giebt, wie wir da erfuhren, auch beſtimmte Rezepte, um den Reſt eines jeden Jahrhunderts hervorzubringen. — Unſere Abſicht geht jedoch keineswegs dahin, die ehrenwerthen Nürnberger und Fürther Antiquare zu verdächtigen; wir erzählen nur, wie man merken wird, Thatſächliches. — Uebrigens würden wir es auch gar nicht für unerſetzlichen Verluſt halten, wenn einmal irrthümlich ein ſolches neues Product für ein altes untergebracht würde. Wie es oft mehrere Köpfe von einem Heiligen giebt, ſo kann es auch mehrere Schwerter von demſelben Helden geben. Man iſt auch ſo klug, nicht ſowohl neue Erfindungen herzuſtellen, ſondern alte gute Originale nachzuahmen. Für Ausſchmückung alter Ritterburgen oder der Künſtlerateliers mögen ſolche Sachen immer dienen. Der Kenner wird das Falſche vom Echten doch leicht unterſcheiden können. Gewöhnlich ſtehlen ſich einige Fehler ein, die entſcheidend ſind: im Coſtüme, in den Formen der Verzierungen u. ſ. w. So ſahen wir einen Schwertgriff mit erhaben ausgearbeiteten Figuren, wo Ritter in den Rüſtungen des 30jährigen Krieges Schilde ſchwangen, wie ſie zwei Jahrhunderte früher gebräuchlich waren. Niemals iſt aber in dieſen nachgeahmten Sachen dieſelbe Haltung, derſelbe Athem, wie in den alten. Unſere ganze Nervenſpannung iſt eine andere und wir bringen die Stimmung der früheren Zeiten nicht mehr heraus.

Ht.

Kunſtliteratur.

Künſtler-Briefe, überſetzt und erläutert von Dr. Ernſt Guhl. 1 Bd. 8. Berlin, T. Trautwein'ſche Buch- und Muſikalienhandlung. (J. Guttentag.) 1853.

Von **G. F. Waagen.**

(Schluß.)

Obgleich die Briefe und ſonſtigen Raphael betreffenden Stücke den Kunſtforſchern ſchon aus dem Werk von Paſſavant über Ra

phael bekannt sind, dürften sie doch hier um so weniger fehlen, als jenes Werk, wegen des immer ansehnlichen Preises, sich verhältnißmäßig nur in wenigen Händen befindet. Was Passavant und der Verf. über die Wichtigkeit dieser Schriftstücke gesagt haben, will ich hier nicht wiederholen. Ich gestehe indeß, daß ich nie ohne eine tiefe Wehmuth diejenigen lese, welche das Verhältniß Raphaels als Baumeister von St. Peter, und seinen ihm vom Pabst Leo X. gegebenen Auftrag auf dem Papier eine Restauration des antiken Roms zu machen, betreffen. Von Raphaels Thätigkeit in beiden Beziehungen, welche doch den größten Theil seiner Zeit in den letzten und reifsten sechs Jahren seines überhaupt so kurzen Lebens in Anspruch genommen, hat die Nachwelt nicht die geringste Frucht gehabt, wohl aber sind seine Beschäftigungen Ursache gewesen, daß er die Ausführung seiner Malereien in der Stanza vom Incendio del Borgo, in der Farnesina, in den Logen, an den Cartons, wie an den meisten Oelbildern bis auf Weniges seinen Schülern überlassen mußte. Für Solche, welchen ein Kunstwerk nur volle Befriedigung gewährt, wenn die Durchbildung des Einzelnen auf gleicher Höhe mit der Schönheit der Erfindung steht, ist dieses aber ein unermeßlicher Verlust, denn der Abstand der Ausbildung aller obigen Werke gegen die früheren, von Raphaels eigner Hand ausgeführten, ist ein erstaunlich großer. Ich stimme daher völlig Rumohr bei, daß der Pabst Julius II., indem er Raphael nur als Maler, aber in großartigen Arbeiten beschäftigte, das Gebiet, worin sein Genie unvergleichlich war, ungleich richtiger erkannte, als Leo X.; denn als Architect war sein Talent immer nur untergeordnet, und jener Auftrag der Restauration des antiken Roms auf dem Papier, wozu weitläuftige und zeitraubende antiquarische Untersuchungen unerläßlich sind, ist eine unverantwortliche Verwendung eines schöpferischen Genius, wie die Natur überhaupt nur wenige hervorgebracht hat. Ich betrachte daher auch den Tod von Julius II. als das einzige große Unglück, was dem Künstler auf seiner sonst so wunderbar glücklichen Lebensbahn begegnet ist. An dieser Stelle bringt der Verf. auch das Verhältniß von Michelangelo und Raphael zur Sprache. Es ist ihm gewiß zuzugeben, daß dieses zwischen den Anhängern beider zu einer Gehässigkeit ausgebildet worden, welche zwischen den großen Meistern nicht bestand. Wenn er aber in Abrede stellen will, daß Michelangelo überhaupt keine Eifersucht gegen Raphael gehegt, so kann ich ihm hierin nicht beistimmen. Ja ich glaube ihn grade mit den Gründen schlagen zu können, welche er für seine Ansicht geltend macht. Er führt hiefür nämlich die schönen Lobeserhebungen an, welche Vasari, der Schüler des Michelangelo, dem Raphael zu Anfang und zu Ende von dessen Lebensbeschreibung spendet, und ist der Ansicht „daß Vasari in seiner schriftstellerischen, wie in der künstlerischen Thätigkeit sich mit dem hochverehrten Meister in stetem Einklange und Einvernehmen befand, so daß Aeußerungen Vasaris, namentlich in Bezug auf solche Verhältnisse gethan, die Michelangelo persönlich berührten, uns, wenn nicht andere Gründe dagegen sprechen, fast immer als Aeußerungen Michelangelos selbst gelten dürfen." Diesem stimme ich, selbst in Betreff jener Lobeserhebungen Raphaels, welche indeß mehr seine Persönlichkeit, als seine Kunst betreffen, durchaus bei. Wenn aber dem so ist, dann muß Michelangelo auch die ganze Erzählung des Vasari im Leben des Sebastian del Piombo, daß, als die Bilder von Raphael, unter anderen wegen des schöneren Colorits, von Vielen denen des Michelangelo vorgezogen worden, er, da ihm das Colorit des Sebastiano gefallen, diesen in seinen Schutz genommen, indem er gedacht, wenn er ihn mit seiner Zeichnung unterstütze, er, ohne selbst Hand ans Werk zu legen, die widerlegen könne, welche jene Ansicht hegten, der Wahrheit gemäß gefunden haben. Denn diese Erzählung findet sich schon in der ersten 1550 bei Torrentino erschienenen Bearbeitung der Biographien des Vasari*), welche dieser dem Michelangelo überreichte. Was aber liegt wohl näher, als daß derselbe vor Allem die ihn und seine Verhältnisse zu seinen berühmtesten Zeitgenossen betreffenden Biographien angesehen? Schwerlich aber würde er dem Vasari jenes Sonnett, voll des größten Lobes, welches auch der Verf. S. 228 in einer Uebersetzung mittheilt, als Dank für sein Buch gesendet haben, wenn er darin in Dingen, welche ihm doch nicht grade zum Ruhm gereichen, grobe Verstöße gegen die Wahrheit gefunden hätte. Die Einwendung des Verf. (S. 315) was es dem Michelangelo nutzen konnte, wenn ein dritter ebenso gut malte als Raphael, beantworte ich damit, daß es ihm eben nur daran gelegen war dem Raphael einen Nebenbuhler zu erwecken. Und dieses ist ihm auch bis auf einen gewissen Grad gelungen, da Sebastian in Concurrenz der Verklärung von Raphael von dem Cardinal Giulio Medici den Auftrag erhielt, die Auferweckung des Lazarus zu malen, und er nach dem Tode Raphaels allgemein als der erste Maler in Rom angesehen wurde. Die Wahrheit der obigen Erzählung des Vasari erhält aber ihre volle Bestätigung durch verschiedene Aeußerungen in einem, vom Verf. S. 316 ff. gegebenen Briefe des Sebastian an den Michelangelo vom 15. October 1512. In dem Bericht, welchen er hier von einem Gespräch macht, welches er mit Pabst Julius II. gehabt, heißt es, wie der Pabst geäußert, daß ihm die Bilder von Raphael und seinen Schülern in der Stanza des Heliodor so wenig gefielen, daß er sie, wenn sie in vier bis fünf Tagen nichts Besseres machten, herunterschlagen lassen, und den Saal ihm (dem Sebastian) geben würde**), worauf er geantwortet, mit der Hülfe des Michelangelo getraue er sich Wunderdinge zu machen. Wenn er darauf Raphael und seine Schüler kurzweg „jene jungen Leute" nennt, so kann dieses nur die Art bezeichnen, wie Michelangelo sie zu nennen pflegte, da Sebastian selbst noch um zwei Jahre jünger, als der damals 29jährige Raphael war. Auch die Aeußerung des Michelangelo, daß Raphael seine Kunst nicht durch Natur, sondern durch das Studium erlangt hätte, bei Condivi, so wie die in dem von Ciampi bekannt gemachten Briefe des Michelangelo, daß Raphael ihm verdanke, was er in der Kunst wisse, Urtheile, denen wohl nur Wenige beipflichten möchten, sprechen keineswegs für eine wohlwollende Gesinnung gegen Raphael. In dem Gefühl seiner Größe behandelte Michelangelo auch andere Künstler ersten Rangs, wie den Lionardo da Vinci, in schroffer Weise***). Zeigt ja überhaupt die Kunstgeschichte zu den verschiedensten Zeiten Beispiele, daß die Künstler sich untereinander nicht nach Würden geschätzt, öfter selbst mit entschiedener Abneigung behandelt haben. Ja, schon im 15. Jahrhundert, Squarcione und Jacopo Bellini, im 16ten, Tizian und Pordenone. Auch in unserer Zeit fehlt es bekanntlich nicht an Beispielen ähnlicher Art.

Ueber keinen der größten Maler Italiens sind bekanntlich die Documente, wie die Nachrichten, so mager, als über Correggio. Wie der Verf. bemerkt, ist die Anerkennung, welche seine Kunst in seiner Zeit fand ebenso gering, als die Preise, welche er für seine Werke bekam, wie er denn, nach dem hier gegebenen Vertrag, für seine

*) Thl. 3. S. 896 f.

**) Der Verf. bemerkt mit Recht, daß diesen Aeußerungen wohl nicht unbedingt Glauben zu schenken ist. Wenn dem Pabste die Malereien Raphaels in der Stanza della Segnatura nicht gefallen hätten, möchte er wohl schwerlich die Malereien des Bramantino di Milano und des Pietro della Francesca in der Stanza des Belhador haben herunterschlagen lassen, um für die Malereien Raphaels Raum zu gewinnen.

***) Ein ähnliches Benehmen des Michelangelo in Betreff des Perugino, des F. Francia u. a. hat Passavant in seinem Leben Raphaels nachgewiesen. S. Thl. 1. S. 182. f.

berühmte Nacht in der Galerie zu Dresden etwa 140 Thlr. erhalten hat. Auch seine geselligen Beziehungen sind, im Vergleich mit denen eines Raphael, Michelangelo, oder Tizian sehr bescheiden. Den Untersuchungen des Pungileoni verdanken wir indeß die Nachricht, daß er an dem kleinen Hofe des Herrn von Correggio doch eine ehrenvolle Stellung einnahm, wie er denn sowohl bei der neuen Belehnung desselben durch Karl V. als Zeuge zugegen, als auch bei der Verlobung von dessen Tochter als Gast zugezogen war.

Von fast keinem Künstler sind dagegen die Briefe so zahlreich, und deren Inhalt so bedeutend, als von Michelangelo. Der Abschnitt über ihn ist daher auch von dem Verf. mit sichtbarer Vorliebe gearbeitet worden. An der großartigen Persönlichkeit, welche uns daraus entgegentritt, hebt der Verf. mit Recht die Milde, die Herzensgüte, die Liebenswürdigkeit, als eine Erscheinung hervor, welche bei einem Charakter, der einem so energischen Pabst, wie Julius II., Trotz bot, und von diesem selbst als schrecklich bezeichnet wird, überraschen muß. Seine hauptsächlichsten Beziehungen, zu den Päbsten, zu seiner Vaterstadt Florenz, zu der Vittoria Colonna, werden mit Einsicht besprochen, und sein Bestreben, Florenz die Freiheit als Republik zu erhalten, gerechtfertigt. Wem irgend das Herz warm für die Kunst und einen hochstrebenden Geist schlägt, kann die unzähligen Widerwärtigkeiten, unter denen die wegen des Grabmahls des Pabstes Julius II. die erste Stelle einnehmen, welche den Michelangelo fast sein ganzes Leben verfolgten, so wie die Vergeudung seiner kostbaren Zeit in den Marmorbrüchen von Carrara, nicht ohne den innigsten Schmerz betrachten. In Betreff des von Gualandi veröffentlichen Briefes des Michelangelo an Lorenzo di Medici vom 2. Juli 1496 ist der Verf. der erste, welcher nachweißt, daß die Statue eines Knaben, von welcher darin gehandelt wird, die jenes für antik gehaltenen Cupido ist, welche Vasari erwähnt. Hier kommen auch die ersten Briefe des in seiner Zeit vergötterten Pietro Aretino vor, dessen geistige Verworfenheit der Verf. im Verfolg seines Buchs gelegentlich anderer Briefe von ihm gebührend bezeichnet. Daß Michelangelo in einzelnen Fällen keineswegs den Werth von gleichzeitigen Künstlern, selbst wenn er glaubte, daß sie ihm persönlich weh gethan, nach deren Tode verkannte, beweißt seine Aeußerung über Bramante zu Anfang eines Briefes an Bartolomeo Bettini, worin es heißt: „Es läßt sich nicht leugnen, daß Bramante in der Architectur so tüchtig gewesen ist, als nur irgend wer, der von der Zeit der Alten an bis jetzt gelebt hat.“ Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts hatte der florentinische Gelehrte, Benedetto Varchi, die Frage über das Verhältniß der Bildhauerei zur Malerei, und welche von beiden den Vorzug verdiene, in Anregung gebracht, und darüber die Ansicht verschiedener Künstler, so auch die des Michelangelo eingeholt. In einem Briefe an diesen giebt der in beiden so viel erfahrene Meister nun der Sculptur so unbedingt den Vorzug, daß er sie die Leuchte der Malerei nennt, und zwischen beiden einen Unterschied wie zwischen Sonne und Mond findet. Wenn der Verf. hiezu bemerkt, daß aus diesem Briefe, wie aus seinen Werken hervorgehe, daß seine künstlerische Thätigkeit eine wesentlich plastische, und auch in der Malerei mehr auf das Element der Form, als auf den Reiz der Farbe gerichtet gewesen, so ist ihm Letzteres zwar zuzugeben, dagegen erscheint mir seine Anlage zur bildenden Kunst unbedingt eine vorwaltend malerische, und zwar so sehr, daß selbst in seinen Sculpturen, sowohl im Stylgefühl, als in der großen Lebendigkeit der Motive, das malerische Element vorherrscht. Dieses gilt ebenso von seiner frühsten Sculptur, dem Relief mit dem wüthenden Kampf, in dem Hause der Familie Buonaroti zu Florenz*), als von Werken seiner späteren Zeit, z. B. der Maria mit dem Kinde und den vier allegorischen Figuren in der Grabcapelle der Mediceer.*) Als die Künstler und die Kunstfreunde nach dem Tode des Michelangelo die Frage aufwarfen, in welcher Stufenfolge seine Leistungen in den vier Künsten, worin er geschaffen, ihrer Größe nach zu stellen wären, gaben sie der Architektur die erste, der Sculptur die zweite, der Malerei die dritte, der Poesie endlich die vierte Stelle. Von dieser Ordnung dürfte wohl unter den Kunstgebildeten unserer Zeit nur die Poesie, wie höchst bedeutend seine Gedichte auch an sich sind, an der ihr angewiesenen Stelle bleiben, bei den übrigen Künsten aber unbedingt die Malerei die erste, die Sculptur wohl die zweite, die Architektur aber erst die dritte Stelle einnehmen. Schwerlich möchte nämlich wohl irgend jemand, welcher nur einigermaßen in den Geist der neueren Kunstgeschichte eingedrungen, in Abrede stellen, daß die Decke der sixtinischen Capelle sich als ein Werk der Malerei auf einer Höhe befindet, welche keiner der plastischen Arbeiten des Künstlers als ein Werk der Sculptur einzuräumen ist. Höchst merkwürdig ist es daher, daß Michelangelo die Malerei, worin er doch selbst sein Bestes geleistet, der Sculptur so weit nachsetzt, ja daß er die Ausführung jener Decke, seines Hauptwerks, wie auch der Verf. bemerkt, nur mit großem Widerstreben übernommen hat. In dieser subjektiven Befangenheit eines so wunderbar begabten Genius liegt etwas sehr Demüthigendes und eine bittere Ironie für die Unzulänglichkeit der menschlichen Natur. Auch in der Architektur nimmt sein Hauptwerk, die Kuppel der Peterskirche, wie bewunderungswürdig sie auch ist, doch nicht einen solchen Gipfelpunkt ein, als jene Decke in der Malerei. Schließlich hebe ich noch von den verschiedenen Briefen des Künstlers an Vasari den hervor, worin er ihm den Tod seines treuen Dieners Urbino meldet. Der edle Schmerz einer großen Seele, die sichere Zuversicht, dem Dahingeschiedenen im Paradiese zu begegnen, das tiefe Gefühl des Trübsals in dieser Welt, sprechen sich darin in einer so ergreifenden Weise aus, daß ich bedaure, daß der Raum dieser Blätter mir verbietet, denselben ganz wiederzugeben. In Betreff des schönen Verhältnisses Michelangelo's zur Vittoria Colonna hat der Verf. sehr glücklich nach der Uebersetzung von Regis die von ihm an sie gedichteten Sonnette aufgenommen. Die Liebesflamme, welche in ihnen lodert, ist von einer so reinen und edlen, in das Jenseits alles Irdischen übergreifenden Art, wie sie wohl selten ein menschliches Herz durchglüht hat. An der Spitze der Briefe von Tizian, welche zunächst folgen, stellt der Verf. in sinniger Weise einen Vergleich zwischen diesem und dem Michelangelo an. Wie so ganz entsprechen doch die in kräftiger, sinnlicher Lebensfrische und der wärmsten Farbenglut prangenden Bilder des Tizian seinem lebensfrohen, äußere Pracht und schöne Feste liebenden Weltsinn, und wie entschieden ist der Gegensatz, den dieser mit der einsamen, allen irdischen Glanz als nichtig verschmähenden, nur auf das Geistige und Ewige gerichteten Erhabenheit des Michelangelo bildet, der uns auch so überwältigend aus der Decke der Sixtina anspricht! Welche ausgezeichnete Weltstellung Tizian einnahm, erhellt recht anschaulich aus der Weise, wie Fürsten und Herren in diesen Briefen sich um seine, doch mit hohen Preisen bezahlten Bilder als um eine besondere Gunst bewerben. Zugleich aber sieht man aus einem Briefe des Federige Gonzaga, Herzogs von Mantua, wie man schon damals den großen Unterschied zwischen seinen flüchtigeren und fleißigen Arbeiten, der den Kunstfreunden unserer Tage so sehr auffällt, gar wohl erkannt hat. In Betreff eines Christus, welchen er zu haben wünscht, sagt er nämlich: „Ich bitte Euch daher, seid so gut und macht mir denselben mit der Sorgfalt und dem Fleiße, den Ihr bei denjenigen Sachen anzuwenden pflegt, mit denen Ihr Ehre zu gewinnen wünschet ...., daß man ihn zu den vortrefflichen Werken Tizians rechnen könne.“ In Betreff der

*) S. eine Abbildung bei Cicognara Thl. II. Taf. LIX.

*) Ebenda Taf. LVI. und LVIII.

im Jahr 1577 im Dogenpalaſte verbrannten Schlacht von Cadore, deren Tizian in einer Suplik an den Senat von Venedig, als von ihm auszuführen, erwähnt, bemerke ich, daß ſich glücklicherweiſe eine ziemlich große Skizze von dieſem Hauptwerk des Meiſters auf dieſem Gebiete erhalten hat, welche ſich in der Galerie degli Uffizii zu Florenz befindet. In dieſer faſt überreichen, höchſt lebendigen und poetiſchen Compoſition drängt ſich der Hauptkampf auf einer Brücke zuſammen. Im Hintergrunde ſieht man die Heere und die, gleich den Menſchen, in Brand und Sturmregen wild aufgeregten Elemente. Nach dieſer Skizze hat Rubens offenbar das Motiv mit der Brücke in ſeiner berühmten Amazonenſchlacht in München, ſo wie die einiger Herabſtürzenden genommen. Ueber die hohe Gunſt, deren Tizian insbeſondere, ſowohl bei Kaiſer Karl V., als bei deſſen Sohn, dem Könige Philipp II. genoß, geben ſowohl ſeine Briefe an dieſe Fürſten, als die von ihnen an Tizian gerichteten intereſſante Aufſchlüſſe. Ueberall erſcheint der Künſtler als ein mit den Formen der großen Welt vertrauter Mann, ja ein Brief an den Don Giov. Benavides, einem einflußreichen Edelmann am Hofe Philipp II., würde ſelbſt dem vollendetſten Hofmann Ehre machen. Auch über die ſonſtigen perſönlichen Beziehungen, ſo wie über viele Werke des Künſtlers enthalten ſeine zahlreichen Briefe ſehr werthvolle Nachrichten.

In Betreff der zunächſt folgenden Briefe des Sebaſtian del Piombo, woraus ich ſchon oben Einiges beigebracht, bemerke ich nur, daß der Verf. ſein Talent zu gering anſchlägt, wenn er von ihm ſagt, daß er, „obſchon nicht ohne Begabung, doch dem Leben mehr, als der Kunſt zugethan geweſen und zu der letzteren mehr durch äußere Umſtände, als durch inneren Drang gebracht worden ſei.“ Der letzte Vorwurf trifft ihn nur, ſeitdem er durch das einträgliche Amt eines Frate del Piombo faul geworden war. Die Mehrzahl ſeiner Bilder aber ſind von einer ſo edlen Auffaſſung, einer ſolchen Gediegenheit und Meiſterſchaft der Durchführung, daß ſie als gleichberechtigt neben den Werken eines Raphael, eines Tizian, eines Correggio ſtehen.

Unter den Briefen verſchiedener Künſtler an den B. Varchi über das Verhältniß der Sculptur zur Malerei, wovon ich ſchon oben Einiges angeführt habe, zeichnet ſich, wie der Verf. bemerkt, der des Agnelo Bronzino durch Klarheit und ſchöne Schreibart, nächſtdem meines Erachtens aber der des Pontormo durch das Treffende der Bemerkungen aus. Dem Vorwurf, daß die Maler ihren Gegenſtand immer nur von einer, die Bildhauer aber von allen Seiten darſtellen könnten, ſuchten die Maler auch wohl durch die That zu begegnen. Dahin gehört das bekannte Bild des Daniel da Volterra im Louvre, welches auf der einen Seite den David, welcher dem Goliath das Haupt abſchlägt, von vorn, auf der anderen dieſelbe Gruppe vom Rücken zeigt. Schon früher hatte Giorgione dieſem Vorwurfe noch vollſtändiger dadurch zu begegnen geſucht, daß er einen ſich Badenden vom Rücken darſtellte, deſſen vordere Anſicht als Spiegelung im Waſſer, deſſen beide Seiten in einem glänzenden Harniſch und in einem Spiegel zu ſehen waren. Sehr wohl hat der Verf. gethan, von B. Bandinelli, deſſen verwerflichen Charakter und deſſen auf ſelbſtgefälligen Wiſſensprunk ausgehende Kunſt er ſehr gut ſchildert, nicht mehr als drei ſeiner zahlreichen Briefe aufzunehmen. Die Briefe des Vaſari an den Herzog Coſimo I., welche eine niedrige Schmeichelei athmen, ſtehen ebenſo tief unter denen ſeines Meiſters Michelangelo, als ſeine Werke unter denen dieſes großen Geiſtes. Von einer ſehr liebenswürdigen Seite erſcheint Vaſari dagegen in ſeinen Briefen an dieſen ſeinen verehrten Meiſter. Im Ganzen dürfte der Verf. in der Mittheilung von Briefen des Vaſari wohl etwas zu freigebig geweſen ſein. Uebrigens ſpiegelt ſich in ihnen, ſo wie in denen des Bildhauers B. Ammanati, die in den meiſten geiſtigen Beziehungen in Italien tief geſunkene Zeit in einer ſehr lebendigen Weiſe.

Es bleibt mir nur noch übrig, den lebhaften Wunſch auszuſprechen, daß der zweite Band dieſes gehaltreichen Buches recht bald nachfolgen möge!

Bilder-Hefte zur Geſchichte des Bücherhandels und der mit demſelben verwandten Künſte und Gewerbe. Herausgegeben von Heinrich Lempertz. Jahrgang 1854. Köln 1854. Verlag von J. M. Heberle (H. Lempertz). gr. Fol.

Dieſes Heft, beſtehend aus fünf Tafeln mit Abbildungen und beigedrucktem, erläuterndem Texte ſchließt ſich ſeinem Inhalte nach ziemlich genau an den erſten Jahrgang (1853) des Werkes*) an, indem es, auf vier Tafeln, ähnliche Materialien zur Geſchichte des Bücherhandels u. ſ. w. und faſt in derſelben Folge wie in jener Lieferung mittheilt. Außerdem bringt jedoch dieſes Heft, auf einer Tafel mehr, verſchiedene alte Bibliothekzeichen zur allgemeinen Kenntniß und ſomit einen neuen Zweig für die Kunde des Bücherweſens in Anregung. Wie aber ſchon hierdurch dieſer Jahrgang im Verhältniß zum erſten an Mannichfaltigkeit des Inhaltes gewinnt, ſo zeichnet er ſich auch vor jenem durch eine größere Anzahl von Bildern und eine umfangreichere Beigabe von geſchichtlichen Bemerkungen in einer Weiſe vortheilhaft aus, die das allerdings etwas langſame, jährliche Erſcheinen der Hefte nur bedauern läßt.

Das erſte Blatt dieſer Lieferung oder vielmehr Tafel V der Sammlung enthält die Portraits zweier berühmten Druckereibeſitzer von Köln, Gervin Calenius und Arnold Quentel, von denen der erſtere um 1600 ſtarb und ſeinem Stiefſohne, dem letzteren, die Druckerei hinterließ, die faſt anderthalb Jahrhunderte zu den bedeutendſten in Deutſchland zählte. Beide Portraits, von P. Delkers aufs Sorgfältigſte in Stein graxirt, ſind gleichzeitigen Original-Oelgemälden entnommen. Das Bild Gervins, von A. Braun gemalt, befindet ſich gegenwärtig in der J. J. Merlo'ſchen Gemäldeſammlung, das des Quentel, von Geldorp Gortzius, im Beſitz des ſtädtiſchen Muſeums in Köln. Beiden Portraits iſt eine höchſt intereſſante, geſchichtliche Nachricht über die Beſitzer der betreffenden Druckerei, von ihrer Gründung im Jahre 1479 bis zu ihrem Erlöſchen, mit ſorgfältiger Angabe der dazu benutzten Quellen, hinzugefügt.

Auf Blatt VI theilt der Herausgeber einen durch ſeinen Inhalt für den Buchdruck intereſſanten Brief Daniel Elſevier's in genauem Facſimile mit; außerdem das, von der Familie auch als Siegel benutzte Wappen derſelben und das von der Druckerei geführte, ſehr zierlich in Holz geſchnittene Druckerzeichen vom Jahre 1664. Auch dieſen Abbildungen ſind weſentliche, ſich auf das Bücherweſen Ludwig und Daniel Elſevier's beziehende, geſchichtliche Notizen beigedruckt.

Die Tafel VII iſt ausſchließlich der Froben'ſchen Druckerfamilie zu Baſel gewidmet. Sie enthält demnach kurze, biographiſche Notizen über die einzelnen Mitglieder und ihr Geſchäftstreiben und außerdem, in Abbildungen, das Bildniß-Medaillon Johannes Froben, ſeine ebenfalls genau facſimilirte Handſchrift nebſt Darſtellung ſeines Druckerzeichens vom Jahre 1520 und ein Facſimile der Handſchrift und des Druckerzeichens ſeines Nachfolgers, des Straßburger Druckers Johannes Herwagen. Das Portrait des Johannes Froben, nach einer gleichzeitigen Radirung kopirt, zeigt einen derben, kernigen Charakter und in Bezug auf individuelle Auffaſſung eine durchaus geſchickte Künſtlerhand. Weniger iſt dies bei den Druckerzeichen der Fall, die ſich in ihrer Ausführung nicht über das gewöhnliche Holzſchneidehandwerk jener Zeit erheben.

*) Vergl. Kranach-Jahrgang d. deutſchen Kunſtbl. (1853) No. 16.

Von wahrhaft künstlerischem Werthe sind dagegen einige der Bibliothekzeichen, welche sich auf der folgenden Tafel (VIII) abgebildet finden. Unter ihnen verdient namentlich das des Bilibald Pirckheimer und das des Christoph Scheurli auch in dieser Hinsicht besondere Beachtung. Beide Zeichen, in Holz geschnitten, stellen die Wappen der Bibliothekbesitzer in reicher ornamentaler Umgebung und mit Schriftbezeichnung dar. Die Vermuthung, daß sie von Albrecht Dürer erfunden und ausgeführt wurden, dürfte sich, wenigstens bei dem Wappen Pirckheimers wohl zur Gewißheit erheben, wenn man, selbst abgesehn von den freundschaftlichen Beziehungen, in denen dieser zu dem Künstler stand, den Charakter der Arbeit mit dem der Dürerschen Holzschnitte überhaupt vergleicht. Hiermit stimmt indeß das Wappen des Scheurli, obgleich auch von feinem Schnitt, doch zu wenig überein, als daß es sich mit gleichem Rechte, wie jenes, als eine Dürer'sche Arbeit bekundete. — Die übrigen, auf dieser Tafel abgebildeten, mehr geschichtlich als auch künstlerisch interessanten Bibliothekzeichen bestehen zunächst in drei ziemlich unbeholfen geschnittenen Bildern, welche, als die bis jetzt bekannt gewordenen, ältesten Bücherzeichen, der Bibliothek der sehr alten Benediktiner-Abtei Ochsenhausen bei Memmingen entstammen; ferner in einem sehr unsicher radirten Wappenblatt des berühmten Historiographen W. Lazius zu Wien und endlich in einem langen, lateinischen Schriftdruck, dessen sich Joh. Faber, Bischof von Wien, bediente.

Die letzte Tafel (IX) bringt, wie es auch im ersten Jahrgang dieses Werkes der Fall war, wiederum einen Beitrag zur Buchbinderei aus den ersten Zeiten des Buchdruckes und zwar, ebenfalls in Farben, mehrere in Originalgröße abgebildete, kunstvoll geprägte Ledereinbände des funfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts. Außer den auf ihnen enthaltenen, zum Theil sehr originellen ornamentalen und figürlichen Darstellungen lernen wir durch sie die Namen mehrerer Prägekünstler kennen. Der eine nennt sich, in aufgeprägter Umschrift des Deckels: Jacobus. Filius. Vincentii. Illuminatoris, der andere: Hans-Van-Collen. Von den beiden übrigen Bänden ist nur der eine, mit einer Anbetung der Könige geschmückt, durch die Monogramm-Buchstaben C. K. B. gezeichnet, von denen der Herausgeber in dem Buchstaben B den Anfangsbuchstaben des Wortes Boecbinder vermuthet. Sämmtliche Einbände, zum Theil mit Schlußbändern und metallenen Klausuren versehen, sind höchst wahrscheinlich in Köln verfertigt.

Schließlich erlauben wir uns, im Interesse des so mannigfach interessanten und mit so vieler Umsicht fortgeführten Werkes, auf der auch diesem Jahrgang mitgegebenen Vorrede den dort ausgesprochenen Wunsch des Herausgebers, um möglichst vielseitige Unterstützung zur Förderung des Unternehmens zu wiederholen. Er lautet wörtlich: „Da das in meinen eigenen Sammlungen aufbewahrte Material für die Folge nicht ausreichen wird, so ergeht an Bibliothekvorstände, Archivare und Privatsammler die angelegentlichste Bitte, mir bei Vorkommen von für die Geschichte des Bücherhandels u. s. w. allgemein interessanten Autographen, Dokumenten, Bildnissen, Einbänden u. s. w. Nachricht zukommen zu lassen, die ich im Interesse der Bibliographie dankbar benutzen werde." **H. Weiß.**

Zeitung.

Berlin. Unserm geschätzten Mitarbeiter Herm. Weiß ist vom Cultusministerium ein Lehramt der Geschichte des Costüms an der hiesigen Akademie der Künste übertragen worden.

In Nr. 65 der „Hamb. Nachrichten" protestirt der Architekt Friedrich Stammann gegen die bei den Concurrenz-Aufforderungen zum Waisenhause und Rathhause vorbehaltene Verfahrungsweise mit den Preisentwürfen. Er bezieht sich dabei auf eine von ihm und gleichgesinnten Genossen schon bei Gelegenheit des Börsenbaues abgegebene Erklärung, mit deren Grundzügen wir zu sehr einverstanden sind, als daß wir sie nicht hier wiederholen sollten:

„Die Eigenthümlichkeit der architektonischen Kunst, nicht ohne Vermittelung des Handwerkes in's Leben treten zu können, mag die Meinung aufkommen lassen, die Werke der Architektur seien von dem Handwerke, das nur zur Ausführung der Idee des Architekten seine hülfreiche Hand leiht, zum Theil selbst hervorgebracht, weil der Handwerker oft nachahmungsweise die Ergebnisse der Kunst für sich zu benutzen versucht.

Dieser Irrthum ist in seinen Folgen unschädlicher, wenn es sich um Erbauung einfacher Privathäuser handelt, wird aber verderblich, wenn große öffentliche Gebäude aufgeführt werden sollen, da diese Kunstwerke und Denkmäler des Geistes der Zeit sein müssen.

Wenn nun zu einem solchen Gebäude Platz, Größe und räumliche Eintheilung gegeben ist, so wird es Sache des Architekten, ein den Erfordernissen entsprechendes Kunstwerk zu schaffen. Ein solches wird sich nach der Individualität eines jeden Künstlers verschieden gestalten, kann aber immer nur als harmonisches, gleichsam organisches Ganze gedacht werden, das, nach einer Zerstückelung und willkürlichen Wiederzusammensetzung, mit Fremdem vermischt, ertödtet, ein solches zu sein aufhören würde.

Ferner kann es nur ein Nothbehelf genannt werden, wenn ein Architekt das von ihm entworfene Gebäude nicht selbst ausführt, da keiner in eines Andern eigenthümlichen Geist, der sich unzweifelhaft auch in der Ausführung der Details ausspricht, vollkommen einzudringen im Stande ist.

Wenn es daher in der Concurrenz-Aufforderung zum Börsenbau von den mit Preisen zu honorirenden Plänen heißt: „es ist der competenten Behörde vorbehalten, solche bei dem Baue entweder ganz, theilweise, oder gar nicht zu benutzen", so ist, von dem ersten und letzten hier ganz abgesehen, die **theilweise** Benutzung dem ersten Erforderniß eines jeden echten Kunstwerkes, der Einheit, so entgegen, daß die unterschriebenen Architekten, der Würde der Kunst, ihren Mitbürgern und dem Auslande die Erklärung schuldig zu sein glauben: auf gedachte Aufforderung in der **erwähnten Form** nicht eingehen zu können, so sehr sie unter angemessenen Umständen derselben zu entsprechen sich zur Ehre geschätzt hätten." (Folgen die Unterschriften.)

Herr Stammann macht nun darauf aufmerksam, daß die Concurrenz-Aufforderungen zu den beiden beabsichtigten Bauten genau dieselben getadelten Bestimmungen enthalten, führt an, daß das schiedsrichterliche Collegium, aus wie hochachtbaren Männern auch immer, doch aus lauter Baukundigen bestehe, und rügt den bei dieser Angelegenheit zu Tage tretenden Mangel an Achtung vor dem geistigen Eigenthum.

Leutze's großes Bild: „Washington in der Schlacht bei Monmouth" wird von hier zu einer Ausstellung nach Brüssel gehen. Von da wird es nach seinem Bestimmungsort übersiedeln. Der Besteller hat den Preis von 12,500 Thlr. dafür gezahlt.

Se. K. H. der Prinz von Preußen haben für das Johann-Friedrichs-Denkmal 20 Dukaten dem jüngst gebildeten Comité zustellen lassen. Se. K. H. der Prinz Karl haben eine gleiche Summe als Beitrag dargebracht.

cf. **München,** im März. Das Verwaltungsjahr unsers Kunstvereins geht Mitte Februar zu Ende. Alsdann tritt eine kurze Pause in den Ausstellungen ein. Des neuen Jahres Anfang war ehedem so mager, daß man sich entschließen mußte, mit den Schätzen des Inventars die Wände zu decken. Das ist anders geworden und jetzt beginnen wir immer mit besonders glänzenden Ausstellungen. König Ludwig, der Protektor des Vereins, hat allein sechs ziemlich große Gemälde zur heurigen geliefert: eine „Ansicht des Kurfürst-Friedrichs-Baues vom Heidelberger Schloß mit den Statuen bayrischer Fürsten", ein kräftiges, und energisch durchgeführtes Architekturbild von Emil Kirchner; „den Hafen von Constantinopel"; ein in Licht und Wärme strahlendes Marinebild von J. Jacobs; eine mit großer Wahrheit und Virtuosität gemalte „Schafheerde" an einer Waldecke von R. Eberle; den „Untergang eines Dampfschiffes auf offener See", das mitten im furchtbarsten Sturm und Wogendrang von einem Segelschiff überfahren wird, von Weiß; eine „Traubenspenderin" von Wichmann in Dresden und das „Begräbniß eines venetianischen Degen" von B. Stange. Ich erlaube mir nur zu den beiden letzten einige Bemerkungen. Sie haben beide, letzteres selbst in hohem Grade, hier gefallen; ersteres zeichnet sich durch eine glückliche Farbenzusammenstellung, letzteres durch eine außerordentliche Farbenwirkung aus. Die Vorwürfe der „Gedankenmalerei" und der „einseitigen Werthschätzung der Zeichnung", die man so häufig der deutschen Kunst macht, treffen diese beiden Bilder nicht. Auf Wichmanns Bild (von lebensgroßen halben Figuren) sehen wir eine reich und kokett gekleidete Dame nach einem Palast gehend sich halb umwenden und im Begriff einige Trauben aus einem Korb, den sie vor sich herträgt, zu nehmen, um sie an drei

ihr folgende, weniger gut aber nicht ärmlich gekleidete Personen, ein kleines Mädchen, ein junges Mädchen und einen jungen Mann auszutheilen. Hübsche Costüme, angenehme Physiognomien würden über die gänzliche Bedeutungslosigkeit des Gegenstandes hinüber führen, wenn die geschickte malerische Behandlung durch eine einigermaßen ausgebildete Zeichnung unterstützt wäre. Die Venetianer die dem Künstler als Muster vorgeschwebt, haben bei allem Farbenschmelz denn doch ihre Studien an Knochen und Muskeln gemacht und ihre Charaktere durch die individuellsten Züge belebt.

In Stanges Bild ist das Zusammentreffen eines blutigrothen, feurigen Sonnenunterganges mit dem Fackelzug der Gendeln beim Dogenbegräbniß das poetische Motiv, und der Gegensatz zwischen dem feurigen Himmel und den brennenden Fackeln durch die über den Vordergrund ausgebreitete dunkle Nacht, die nur durch den Wiederschein des Himmels im Wasser unterbrochen wird, auf das effectvollste hervorgehoben. Gern gebe ich zu, daß der Effect viel schwächer sein würde, wenn das Glutmaß des Himmels etwas herabgestimmt, wenn das bei solcher Glut mit Recht vorauszusetzende Licht im Vergrund noch wirksam wäre, wenn der Wiederschein im Wasser seine Reflexe auf die Schiffe, die darin schwimmen, werfen und ihr Detail mehr sehen lassen würde; gebe auch zu, daß mehr Zeichnung in der Architektur die Anziehungskraft des Bildes für sehr Viele nicht mehren würde; bin aber doch der Meinung, daß durch eine größere Einfachheit in der Wahl der Mittel und eine feinere Beachtung der Natur der Kunstwerth des Bildes sich beträchtlich gesteigert hätte.

In dieser Beziehung steht immer Chr. Morgenstern als ein leuchtendes Vorbild da. Nie oder höchst selten wählt er s. g. frappante Momente; der Poesie seiner Bilder begegnen wir fast auf jedem Spaziergange, mit jedem Blick in die Schöpfung, auf jeder Stelle wo Licht und Luft mit Erde und Wasser und vielleicht ein wenig Menschenthum in Berührung kommen. Aber das Wechselspiel der Kräfte und Erscheinungen wird von ihm mit solcher Feinheit wiedergegeben, daß es Wirklichkeit selbst zu sein scheint, durch die er uns in die poetische Stimmung hebt. Das gilt zunächst von einem Sommerabend auf dem Lande, wo die Strahlen der untergehenden Sonne durch das Laub der Bäume zittern, und die Wellen eines Baches übergelten, durch welchen eine Viehheerde zur Nachtruhe getrieben wird, während aus der schattigen Tiefe das wirthliche Feuer einer Hütte verleuchtet. Wenn hier überall noch waches Leben mit dem scheidenden Tage in Verbindung ist, gibt Morgenstern in einem zweiten Bild, wo ein im Mondlicht glitzernder Waldbach zwischen Baumgruppen hindurchfließt, den Eindruck einer vollkommenen, beglückenden Ruhe in milder, monddurchglänzter Nacht.

Steffan hat eine prachtvolle, bewegte Hochgebirgslandschaft, mit um Felsenspitzen kämpfenden Nebeln, stürzenden Wellen, dunkeln Tannen, bemoostem Gestein ausgestellt; Heinrich Heinlein eine hochpoetische Landschaft mit dunkelfarbigem, umgrüntem Felsenbett und rieselndem Wasser im Vergrund, und einem in Himmelsluft getauchten mächtigen Alpenstock im Hintergrund; Aug. Seidel einen ähnlichen Gegenstand, nur den Vordergrund weniger abgeschlossen, mit dem Hintergrund durch eine weite Ebene verbunden und das Ganze mit Sonnenlicht überglänzt, wobei man deutlich die Schule C. Rottmanns wahrnimmt.

Ein überaus ansprechendes Genrebild hat Reinh. Sek. Zimmermann gebracht, darin malerische Vorzüge, charakteristische Zeichnung und Darstellung, besonnene Anordnung und glücklichster Humor um den Vorrang streiten. Es sind schwäbische Bauern die zum ersten Mal ein königliches Schloß betreten, um sich darin herumführen zu lassen. Es ist die Schleißheimer Galerie, in der sie sich befinden und eben sind sie durch ein Paar kleinere Zimmer in einen der großen Säle eingetreten. Nein! das Erstaunen! Ein Alter im weißleinenen Sonntagsrock sucht oben an der Decke das Ende der vergoldeten Herrlichkeit und hält sich den schwindelnden Kopf; sein Junge probiert zaghaft die Glätte des Bodens, ob sich darauf wird gehen lassen; die Tochter, ein hübsches blühendes Mädchen, schlägt voll Andacht die Augen auf und faltet die Hände über die Pracht; ihr ist's als wär' sie in der Kirche. Bei einer andern Gruppe steht ein Bauer vor einem großen Wandspiegel und betrachtet sein wohlgetroffenes Bild mit innigem Behagen, während sein kleines Töchterchen sich mehr für das einer hochaufgeputzten Fürstin daneben interessirt. Ein anderes kleines Mädchen findet nichts in den weiten, glänzenden Räumen so unbegreiflich hoch und bewunderungswürdig, als den Hofbedienten mit blauem Frack und gelben kurzen Hosen, den vornehmsten Mann offenbar, den sie im Leben gesehen, und der mit der sublimsten Gleichgültigkeit nur die Minuten zählt, die in der Tour für den Aufenthalt in dem Saale bestimmt sind. Diese Figuren (wie alle im Bilde) sind mit entsprechenden Zügen in Gestalt, Haltung, Bewegung und Ausdruck gezeichnet, und von frischer, durchaus natürlicher Färbung. Ihr Verhältniß zum Raum ist so gewählt, daß der letztere ohne leer zu erscheinen, überwiegt, und in der Zusammenstellung erkennt man deutlich das Bewußtsein von den Baugesetzen eines Bildes. Reinh. Zimmermann, der spät erst zu dem Beruf eines Malers gelangt ist, hat mit diesem Bilde seine vollkommene Befähigung, und sich als einen unserer ersten Genremaler bewährt.

Noch ist ein Wort zu sagen von sehr vollkommen ausgeführten Aquarellgemälden, welche Ed. Gerhardt ausgestellt, und in denen maurische Architekturen in und bei Cordoba mit der größtmöglichen Treue und Schönheit wiedergegeben sind. — Endlich erwähne ich noch der Leistungen zweier Photographen, des Hrn. Löcherer von hier und des Hrn. Albert aus Augsburg, welche beide die Aufgabe sich gestellt und mit bestem Erfolg gelöst haben, Handzeichnungen und Kupferstiche photographisch abzuspiegeln; eine Kunst, deren Werth in die Augen springt, wenn man sie zur Vervielfältigung seltner Blätter angewendet sieht, die aber weniger praktisch erscheint bei ihrer Benutzung für größere Auflagen; da die Herstellungskosten für ein einzelnes Blatt noch immer viel größer sind, als beim Holzschnitt, Stahl- oder Kupferstich.

Es waren auch sehr interessante architektonische Entwürfe ausgestellt. Davon ein ander Mal.

Kunstvereine.

Beitrittserklärungen zu dem vorgeschlagenen gemeinsamen Aktien-Unternehmen der deutschen Kunstvereine.

Ew. Wohlgeboren versehlen wir nicht ergebenst mitzutheilen, daß in der Konferenz des Vorstandes und Ausschusses unseres Vereines, welche am 18. d. M. stattgefunden hat, der von Ihnen angeregte Plan eines Aktien-Unternehmens zu Ankauf und Verloosung bedeutender vaterländischer Kunstwerke zur Sprache gebracht ist. Die Versammlung war nicht abgeneigt, das Unternehmen von Seiten unseres Vereines zu fördern, wenn dasselbe erst zu größerer Reife gediehen sein, und namentlich wenn es sich bei demselben nur um eine Verloosung der erworbenen Kunstwerke unter die Beitragenden, handeln wird. Wir ersuchen Sie ergebenst uns darüber das Weitere seiner Zeit gefälligst mittheilen zu wollen.

Berlin, den 21. Februar 1854.

Der Vorstand des Vereines der Kunstfreunde im Preuß. Staate.
Schnaase. C. Ruhp.

Der geehrten Redaction des deutschen Kunst-Blattes erlauben wir uns ergebenst anzuzeigen, daß wir die Zweckmäßigkeit des gemeinschaftlichen Actien-Unternehmens in der Weise, wie dasselbe in No. 38. des Blattes vom September 1853 vorgeschlagen ist, in jeder Weise anerkennen und geneigt sind, uns an demselben zu betheiligen, weshalb wir über die näheren Feststellungen des Planes und der Statuten gefällige Mittheilungen erbitten.

Münster, den 2. März 1854.

Der Vorstand des Westphälischen Kunstvereins in Münster.
Im Auftrage:
C. Kameran, Secretair des Vereins.

Ferner zeigt Herr Schulrath Looff an, daß auch der **Gothaer** Verein durch Beschluß der General-Versammlung den Beitritt erklärt hat und sendet zugleich folgende Anzeige vom Vorstande des österreichischen K.-V.:

Bezüglich der von Ihnen angeregten Zusammentretung sämmtlicher deutschen Kunstvereine zur Erwerbung eines größern Kunstwerkes theilen wir Ihnen mit, daß das leitende Comité **des österreichischen** Kunstvereins in seiner Sitzung vom 11. März c. beschlossen hat, diesem Unternehmen beizutreten, jedoch unter der Bedingung, daß die Kunstwerke unter den beitretenden Vereinen verloost werden.

Vom Kunstverein für **Böhmen** steht eine bedingte Zusage in Aussicht.

(Dieser Nummer ist Nr. 7. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen ꝛc.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 15. Donnerstag, den 13. April. 1854.

Inhalt: Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit? Ein Versuch von A. Teichlein. II. (Fortsetzung.) — Anton Joseph Wiertz. F. E. — Die byzantinische Frage. Von C. Schnaase.

Beiblatt. Kunstliteratur. Abbildungen der Baualterthümer in Böhmen. Nach der Natur gezeichnet ꝛc. von Franz Lorenz. Herausgegeben von Anton Schmitt. Von F. v. Quast. Zeitung. Nürnberg. Rom. Amsterdam.

Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit?

Ein Versuch von **A. Teichlein.**

II.

(Fortsetzung.)

Auf Grundlage unserer Darstellung der Productionskraft in der menschlichen Bedingtheit ihres Wirkens, und kraft unserer hiedurch motivirten Auffassung der Kunstgeschichte als ästhetischer Naturgeschichte des Menschen und der Völker, welche den lähmenden Aberglauben an die absolute Autorität irgend einer einzelnen Kunstepoche vernichtet: haben wir neuerdings das kritischhistorische Bewußtsein als die kulturhistorische Form der künstlerischen Besonnenheit zur Standarte moderner Kunstentwicklung erhoben. Damit sollte doch wohl der Reflexion der Stachel der Todesfurcht benommen sein; den Stachel des Todes, das haben wir uns nirgend verhehlt, kann nur die wirkliche Erfüllung unserer kunsthistorischen Mission brechen. Großes wird dazu erfordert: Kraft, und Maaß der Kraft; Kraft, wie sie dem Einzelnen dann erst vollauf zu Theil werden kann, wenn er von einer allgemeinen Hebung des Volksthumes mit gehoben wird; Maaß, wie es nur aus einer Beschränkung des modernen Individualismus fließen kann, welche wieder nur durch die Erstarkung des Nationalbewußtseins zu bewerkstelligen ist, weil nur diese den Teufel particularistischer Selbstüberhebung austreiben kann, ohne daß dabei die berechtigte Freiheit der Individualität Gewalt leide. Ob die Zeichen der Zeit in dieser Hinsicht mehr Furcht oder Hoffnung erwecken, das mag vorläufig dahin gestellt bleiben; denn jede frohe Aussicht würde ja doch wie ein Nebelbild zerrinnen, wenn wir die Träume der Weltverbesserer nicht mit unserer eigenen Besserung zu verwirklichen beginnen wollten. Wahre Geistesbildung ist uns aber als die Retterin erschienen, welche mehr und mehr die Fesseln eklektischer Scheinbildung lösen müsse. Somit fällt jetzt das ganze Gewicht unserer Sorge auf die engere Frage: nähert sich die ästhetische Doppelbewegung in ihren Strebungen einer concentrischen Wechselwirkung jener verschiedenen menschlichen Kräfte, welche sich in ihr selbständig herausgebildet haben, und deren harmonisches Zusammenwirken wir in der Natur der Productionskraft begründet fanden? oder gehen sie vielmehr, selbst maaßlos geworden, bis zur gänzlichen Isolirung auseinander? Mit einem Wort, ist die Bildung der Künstler in Aufnahme oder Verfalle? und geschieht von Seiten der Kunstwissenschaft das Mögliche und Zweckmäßige zu ihrer Hebung oder verharrt man in jener durch die Erbsünde des Gelehrtenthums und der öffentlichen Kritik selbstverschuldeten Unpopularität? — Hier müßte nun allerdings die große Klage wieder anheben, welche bereits die ersten Präludien dieser Untersuchungen erfüllt hat. Wir wollen indeß der weiteren Durchführung dieses melancholischen Themas sofort eine positivere Wendung geben, und mindestens das Wo und Wie einer möglichen Annäherung und Besserung überall durchklingen lassen.

Wenn man sich an jenes Genrebild erinnert, in welchem ich, zum Belege meiner Ansicht vom Verhältniß der Erkenntniß zur Production, die überall wiederkehrenden Momente des thätigen Künstlerlebens darzustellen versuchte, so ist es leicht wahrzunehmen, daß deren zwei vorhanden sind, in welchen die productive Natur der theoretischen Erkenntniß zugänglich und das Bedürfniß darnach wach ist: ich meine die lernbegierige Zeit der Jugend, und beim schaffenden Künstler die Perioden des nothwendigen Selbstkriteriums, in welchen das Ueberdenken seiner Arbeit ihn mit mancherlei Zweifeln quält. Das Genrebild läßt sich mit ein paar Strichen in ein kunsthistorisches erweitern. Mit dem vollkräftigen Mannesalter, mit der sogenannten besten Zeit eines Künstlers und den glücklichsten Stunden seiner schöpferischen Thätigkeit, stehen einzig und allein die Blüthezeiten der Kunst auf den Höhen der Geschichte in Parallele; sämmtliche auf oder absteigende Uebergangsperioden tragen das Gepräge der schülerhaften oder katzenjämmerlichen Unsicherheit und charakterisiren sich, gegenüber den Erscheinungen jener glücklichen Zeiten des begeisterten Glaubens, der festen Ueberzeugung und sicheren Thatkraft, als die rathbedürftigen Perioden der ahnenden und irrenden Lehrzeit, oder des suchenden Zweifels und der schwankenden Versuche, voll harten Gegensätzen und wilden Sprüngen, bald

unmuthig und von des Gedankens Blässe angekränkelt, bald wieder in gedankenlosem Uebermuth aufflackernd. Wir sind bekanntlich im letzteren Fall, in einer rathbedürftigen Uebergangsperiode; daraus haben wir stets die Berechtigung der Kunstwissenschaft für die Neuzeit gefolgert; will sie aber in der That den Beweis ihres Werthes liefern, so hat ihre Aufgabe jene beiden Momente des Künstlerlebens ins Auge zu fassen, welche ihr ein geneigtes Ohr entgegenbringen: die Lehrzeit und den Zweifel. In wie fern durch eine zweckmäßige Behandlung der Kunstwissenschaft an den Kunstschulen für die künstlerische Bildung Vorsorge getroffen werden könne, das berührt die gewichtige Reorganisationsfrage der Akademien, deren Erörterung wir noch etwas hinausschieben wollen, um vorerst den zweiten Punkt zu erledigen, der die Aufgabe der Kritik gegenüber der mannbaren Kunstthätigkeit in ihrer zeitweiligen Bedrängniß betrifft.

Und da ist denn dafür gesorgt, daß ein gutes Wort auch einen guten Ort finde! denn häufiger, dauernder und drückender lasteten schwere Noth und Katzenjammer wohl niemals auf der „heiteren Kunst“ als in diesen Zeiten der gefühlsseligen Haltlosigkeit, da Klarheit und Sicherheit der Grundsätze auf ein Minimum geschwunden sind. In solchen trüben Stunden der Heimsuchung und Prüfung, wenn man sich müde experimentirt, müde gegrübelt hat, pflegt man ja stets eine Stütze außer sich zu suchen; man ruft einen Freund zu Hülfe, einen Freund von Einsicht und Urtheil! Und so dürfte wohl auch die Kritik wieder Gehör finden und verdienen, wenn sie im Großen und Ganzen die Rolle dieses hülfreichen Freundes und Rathgebers ausfüllen wollte und es sich angelegen sein ließe, stets dort einzugreifen, wo „die brennenden Fragen“ an der prometheischen Leber des modernen Künstlerthumes zehren. Von Alledem werden freilich die Armen am Geiste nichts wissen und nicht wissen wollen, denn sie sind wenig oder gar nicht von jenen Grillen geplagt, mit denen das Bedürfniß einer besseren Erkenntniß angeflogen kommt. Ihre ästhetischen Kümmernisse laufen zumeist auf ein kunstmerkantiles Krebsleiden hinaus, und wo der Konflict nur im Geldbeutel sitzt, da ist es allerdings leicht und rathsam keinerlei Scrupel aufkommen zu lassen, sondern in dem süßen Gefühl, daß sich „der gute Mensch in seinem dunklen Drange des rechten Weges wohl bewußt sei,“ wacker fortzupinseln, falls man etwa seines Zeichens ein Maler ist. Sie strafe die Kritik niemals anders als mit Schweigen; denn die kurze Modewaare der Harmlosen kann sie getrost der Hinfälligkeit der Mode preisgeben. Wer dagegen Begabung und Beruf genug hat, um von den tiefen Conflicten unserer Kunstentwicklung ergriffen zu werden, der versteht das Kapitel vom Katzenjammer und weiß ein Lied zu singen von jenen Stimmungen, welche auch den stolzesten Kunstdynasten im Aufruhr seiner Seele geneigt machen, eine kritische Kammer einzuberufen. Seinen Kämpfen trage aber auch die Kritik billige Rechnung, indem sie jedes Streben achtet und nicht wie die gemeine Menge nach dem Erfolge richtet. Ehrlich aber auch milde und schonend gegen den einzelnen Künstler, werde sie ihm gerecht, indem sie Alles was entsteht nach der Zeit und den Umständen seines Entstehens schätzt. Streng aber rechte sie mit den Zeitumständen selbst, und unterscheide genau den großen Zug des Zeitgeistes, und „der Herren eigenen Geist“ nebst seinen Winkelzügen, welche jenen zu niedrigen Zwecken ausnützen, und ebensooft unter seinem Niveau bleiben als über die Schnur hauen. Dabei mache sie keinen übermäßigen und verkehrten Gebrauch von ihrem negativen Messer und ihrer ätzenden Schärfe; denn Jemanden bei lebendigem Leibe seciren, heißt ihn tödten oder schon als todt betrachten; zersetzen soll sie nichts Anderes, als die Vorurtheile und Irrthümer. Sie hat es durchweg mit dem Lebendigen zu thun, darum sei sie selbst lebendig, d. h. sie sei stets auf das positive Lebensfähige gerichtet. Ueberhaupt ergreife sie niemals das Wort, um einzelne Kunstwerke zu loben oder zu tadeln, sondern um an ihren Beispielen Principien zu verfechten oder zu bekämpfen. Denn segensreich und dankenswerth verwaltet die Kritik ihr Amt nur dann, wenn sie, treu der heilsamen Sendung der kritischhistorischen Kunstwissenschaft in Mitte seiner kunsthistorischen Krisis, mit dem ruhigen Tiefblick des Arztes, die Ursache unserer Künstlerleiden zu erkennen trachtet, im Uebrigen aber die Energie des Heilkünstlers von Beruf mit seiner Bescheidenheit verbindet, welche sich wohl bewußt ist, daß er die Selbstheilung der Natur nur unterstützen könne. Dabei ist noch Eines zu bemerken. Auch das wäre ein schlechter Arzt, der vor seinem Patienten die Compendien und Apparate seiner Wissenschaft ausbreiten wollte, statt darin seine Kunst zu zeigen, daß er das rechte Mittel zu rechter Zeit und in der geeignetsten Form zu geben versteht. Mit der Metaphysik des Schönen, mit den philosophischen Eintheilungen und Uebergängen des ästhetischen Systems ist den Künstlern weder beizukommen, noch der Kunst zu helfen. Das ästhetische System, wer wird es verkennen, war so nothwendig als die Begründung einer Wissenschaft des Schönen selbst, welche sein Zweck ist, und wird es insoweit immer bleiben, als die Aesthetik einen Theil der philosophischen Wissenschaft ausmacht. Eine Wechselwirkung von Wissenschaft und Kunst aber, wie wir sie im Auge haben, setzt die wissenschaftliche Begründung als eine Thatsache voraus und beruht auf der Einführung und praktischen Anwendung begründeter Resultate, welche sich nun auch als künstlerisch fruchtbar bewähren sollen. Will man seine ästhetische Weisheit der Kunst einverleiben, so muß man vor allem der speculativem Entleibung der Dinge entsagen. Verlangt man von den Künstlern fortschreitende Geistesbildung, so muß ihnen die Wissenschaft auch mit zweckmäßiger Popularisirung ihrer Resultate an die Hand gehen. Und dabei wird es sich zunächst um dasjenige handeln, was in der Kunst zu wissen nöthig ist und gewußt werden kann; was die Wissenschaft sonst noch über Kunst weiß, ist uns gelehrter Luxus, Comfort der philosophischen Studirstube, wovon das Wenigste in der Künstlerwerkstätte Platz finden darf. Denn darum dreht sich hier ja Alles, daß der Geist der ästhetischen Wissenschaft sich nicht bloß theoretisch in den Geist der Kunst eingehe, sondern in ihm leibhaftig und lebendig werde; und darauf haben wir von vorneherein hingewiesen, daß der wissenschaftliche, theoretische Genius nicht den künstlerischen Genius in seine Sphäre herüberlocken und in den abstracten Begriff hinaustreiben dürfe, sondern vielmehr vermöge seiner Selbstüberwindung die Vollkraft des menschlichen Künstlerthums wieder herstellen müsse, indem er als seiner Weisheit letzten Schluß nicht den abstracten Begriff, sondern die künstlerische That setzt, welche sich im Fortgang der Kulturgeschichte die Freiheit wie das Leben täglich neu erobern muß.

Statt einer solchen lebendigen Durchdringung näher zu kommen, scheint die ästhetische Doppelbewegung seit Winkelmann und Lessing, und seit Carstens und seinen Kampfgenossen allerdings nur immer weiter auseinandergerissen worden zu sein; so daß unsere Kunstthätigkeit in der That, der Strömung des Zeitgeschmackes preisgegeben, einem Schiff ohne Steuer gleicht, während sich unsere Kunstwissenschaft nicht viel einflußreicher ausnimmt, als ein Steuer, an dem noch immer gezimmert wird, indeß das Schiff, für das es bestimmt ist, mit Wind und Wellen tanzt. Was aber A. W. Riehl von der socialen Bewegung gesagt hat, „in der wir jetzt so steuerlos umhertreiben“, kann auch von der ästhetischen Doppelbewegung gelten: „es ist ihr größter Segen, daß sie alle Unnatur unserer Kulturverhältnisse vorerst zur nacktesten Blöße enthüllt. Nur auf die Diagnose kann die Heilung folgen.“ Ueberdies ist auch das wohl zu erwägen, was der genannte Socialpolitiker an einer anderen Stelle zur Charakteristik der Zeit von Kant bis Hegel

ſagt: „es war mehr eine Zeit der Syſteme, als der empiriſchen Analyſe. Selbſt in der Kunſt, namentlich der bildenden, war die Herſtellung der äußeren Form und die Feſtſtellung der äſthetiſchen Grundſätze weit dringender geboten, als die Vertiefung in die unendliche Fülle neuer Stoffe.“ Und ſo hat auch dieſe Epoche ihr directes, nicht bloß ihr indirectes Verdienſt, und iſt als nothwendig in unſerer Entwicklung zu erachten. Denn, iſt ſie nun auch vorüber, dieſe Lehrzeit der formellen und ſyſtematiſchen Ausbildung, und drängt es uns in allen Stücken wieder in den Stoff hinein: ſoviel iſt gewiß, dieſe Fülle neuer Stoffe (wie ſie ſich der modernen Kunſt ſeit der Reformationszeit darbietet) wird uns niemals zum wahren und dauernden Gewinn ausſchlagen, wenn wir die Errungenſchaften jener Zeit von „Kant bis Hegel“ ſofort wieder gänzlich verloren geben, ſtatt nun endlich ausgerüſtet mit dem geläuterten Formenſinn und der Reinheit und Feſtigkeit äſthetiſcher Grundſätze, welche ihr Vermächtniß ſind, an die künſtleriſche Behandlung der neuen Stoffe zu gehen. Oder kann man ſich nicht ſchon täglich wieder davon überzeugen, wie ſchlecht ſich reinempiriſche Bildungsloſigkeit der modernen Stoffmaſſe des emancipirten realen Lebens gewachſen zeigt? Was fällt unſeren zeitgemäßen Fortſchrittsmännern zumeiſt in die Augen von jener Fülle des gemeinen Lebens? Nichts anderes als ſeine Gemeinheit, die ſie alsdann bald ſentimental, bald lüſtern, bald tendenziös gefärbt zu Markte tragen. Nicht die liebe Natur in ihrem unverlöſchlichen Reiz, ſondern, wenn ein derbdeutſches Wort erlaubt iſt, der Dreck und Speck ihrer Oberflächlichkeit, dünkt ihnen der würdigſte Kunſtſtoff, weil ja auch Teniers und Murillo ehrenwerthe Leute waren. Wo aber der rohe Stoff bereits als die Form zugleich genommen wird, da iſt es eben mit der Kunſt zu Ende. Was frommen uns aber dann die neuen Stoffe, was kann aus der geprieſenen realen Geſchichtsmalerei werden, als ein gemaltes Archiv documentirter Haupt- und *Staatsactionen*, nebſt ethnographiſchem Antiquarium? Doch genug davon; über die Kämpfe moderner Stylbildung und ihre abſolutiſtiſche und anarchiſtiſche Parteiung habe ich bereits anderswo das Herz ausgeſchüttet*). Ich ſehe bei Alledem nicht rabenſchwarze Nacht, und glaube an einen neuen Sonnenaufgang; nur will ich Abend- und Morgenroth noch von einander unterſchieden wiſſen. Ein unbefangener Forſchergeiſt aber, wie Friedr. Theodor Viſcher wird mich verſtehen, wenn ich, durchſchüttert von erneuertem Sturm und Drang, oder vielmehr von der Sehnſucht darnach, den Wunſch nicht bergen kann, daß er für geraume Zeit der letzte Schöpfer eines äſthetiſchen Syſtems ſein möge; denn bei aller Ehrfurcht und Dankbarkeit für den reichlich gemehrten Schatz der Erkenntniß, kann ich doch nur mit Ungeduld der Stunde entgegenſehen, da er, dieſer herkuliſchen Arbeit ledig, zielbewußteren Schrittes ſeine „kritiſchen Gänge“ erneuen möchte. Viſcher, dem es weder an Fülle und Kraft des Geiſtes noch des Wortes gebricht, könnte uns ein neuer Leſſing ſein, wenn er nur das immer ſchlagfertige, in jedes Rad des äſthetiſchen Zeitgetriebes eingreifende Beiſpiel des alten nicht verſchmähen wollte. Leſſingſche Geiſter aber brauchen wir unter den Auſpicien dieſer Zeit, um den mächtigen Bildungshebel der Journalkritik wieder mit ſtarker Fauſt zu handhaben, den unberufene Schwätzer und feile Parteigänger zu einem im Nebel um ſich ſchlagenden Knittel gemacht haben, gegen den man ſich allerdings mit der Haut des gehörnten Siegfried wappnen muß, eine traurige Nothwendigkeit, welche uns jenes hieb- und ſtichfeſte Geſchlecht ſelbſtzufriedener und ſelbſtſüchtiger Kritikverächter herangezogen hat, auf welche das Platen'ſche Wort paßt:

Doch Seelen giebt's, durch Worte nicht erreichbar,
Mit ſiebenfachem Leder überzogen,
Dem Schild des Ajax im Homer vergleichbar!

(Fortſetzung folgt.)

*) Vergl. meine Broſchüre über Louis Gallait und die Malerei in Deutſchland, nebſt der beigefügten Abhandlung über den Begriff des Maleriſchen und das Weſen der Malerei.

Anton Joſeph Wiertz.

Es war in Brüſſel; der Beſuch von Gallait's Werkſtatt ſtand auf der Tagesordnung. Gallait ſei in Paris, hieß es, und ſein Haus nicht ſichtbar. So mußten wir auf das Vergnügen verzichten, „von zwei ſilbernen Rüſtungen am Eingange empfangen zu werden und bis an die Enkel in weichen Teppichen zu gehen“, wie ein junger Maler ſich ausdrückte, der die Freundlichkeit hatte, uns zu begleiten. Statt deſſen ſchlug derſelbe uns einen Beſuch bei Wiertz vor und verſicherte, daß uns der lange Weg zu ihm von der place des martyrs, wo wir uns eben befanden, nicht reuen werde. Wir willigten ein. „Die Stadt“ — ſo erzählte unſer liebenswürdige Führer unterwegs — „hatte ein Bild bei Wiertz in koloſſalen Dimenſionen beſtellt, welches für die neue Joſephkirche in der Leopoldvorſtadt beſtimmt war.*) W. vollendete dies Gemälde; als er aber um den Preis gefragt wurde, erklärte er, es ſei ihm eben um nichts feil und es könne nicht bezahlt werden, er wolle es aber der Stadt ſchenken. Man muß nun wiſſen, daß der Künſtler keineswegs ein reicher Mann iſt; aber er liebt es nicht, ſich dadurch in ſeinen eigenthümlichen Gewohnheiten ſtören zu laſſen; er trennt ſich ſchwer von ſeinen Werken und behält ſie am liebſten um ſich verſammelt, daher er auch äußerſt ſelten auf den Kunſtausſtellungen erſcheint und eigentlich nur in ſeiner eignen Werkſtatt kennen zu lernen iſt. Dieſe iſt zugleich eine Galerie ſeiner Werke.“ — Aber, fragte ich, wovon exiſtirt denn der Künſtler, wenn er ſeine Bilder verſchenkt oder bei ſich behält? — „Größtentheils vom Portraitmalen“, erwiederte der Begleiter, „vom Portraitmalen in allen Arten. Verlangen Sie ein Bildniß von ihm in wenig Tagen und zu wohlfeilem Preiſe, er liefert es; geben Sie ihm reichlich Zeit und Geld, ſo erhalten Sie ein ausgezeichnetes Kunſtwerk von ſeiner nimmermüden Hand.“ — Hat nun die Stadt das Geſchenk jenes Kirchenbildes angenommen? — „Verſteht ſich, wer wird denn in Belgien ein Gemälde ausſchlagen? Es ward mit Freuden angenommen.“ — Wie revanzirte man ſich denn? — „Eben ſo originell und auf die einzige Art, wie dem Geber beizukommen war; man nöthigte ihn, ſich ſeinen eignen Einfall durch einen anderen, eine Schöpfung durch eine andere ſelber zu vergelten.“ — Wie ſo? — „Man wußte, daß er gern eine größere Werkſtatt für ſeine koloſſalen Entwürfe beſäße. Alſo machte man ihm den Antrag, ſich auf Koſten der Stadt an dem Platz in oder bei Brüſſel, den er wählen würde, eine Werkſtatt bauen zu laſſen; ganz nach ſeiner eigenen Angabe und nach ſeinem Belieben, ſo groß und ſtattlich wie er wollte; man durfte ſicher ſein, daß die Befriedigung ſeiner kühnſten Wünſche nicht den Werth des geſchenkten Bildes überſteigen würde. Ein Original, wie Wiertz, hat natürlich auch über Wohnungen und Einrichtungen von Werkſtätten durchaus ſeine eignen Anſichten und die Gelegenheit, dieſe einmal recht vollſtändig verwirklicht zu ſehen, war zu günſtig, als daß er ſie nicht gern hätte benutzen ſollen. Er wählte einen Hügel vor der Stadt zum Bauplatz und ließ dort nach eignen Angaben und unter eigner Leitung — denn dazu iſt er Baumeiſter genug — das Gebäude errichten, zu dem wir auf dem Wege ſind.“

*) Anderswo wird erzählt, daß die reiche Gemeinde der Redempteriſten, welche auch die Kirche habe bauen laſſen, Beſteller des Bildes geweſen ſei. Es ſtellt die Flucht nach Aegypten vor. Leider war es an dem Tage nicht zugänglich und knapp gemeſſene Zeit verhinderte uns an der Rückkehr dahin.

Kaum hinausgetreten aus der Stadt sahen wir das Haus von Weitem liegen. Es ist von rothen Backsteinen erbaut. Stumpf ragt es in nicht unbeträchtlicher Höhe aus den grünen Bäumen hervor. Soll ich den Styl bezeichnen, so müßte ich Ruinenstyl sagen; denn in der That macht das Haus mit seiner flachen Glasbedachung den Eindruck, als ob man ein historisch merkwürdiges Gebäude, um fernerer Zerstörung durch die Witterung im Innern vorzubeugen, mit einer schützenden Bedachung versehen habe. Dieser Eindruck schwindet kaum, wenn man näher tritt. Zwar blickt uns aus dem wohlgepflegten Garten umher, aus den freundlichen Fenstern Sorgfalt und Häuslichkeit entgegen; aber bei den — künstlichen oder natürlichen — Rissen in dem Gebäude, bei den unvollendet gelassenen architektonischen Gliedern, bei dieser umgefallenen Säule, die halb im Grase liegt, bei jener weiblichen, nackten Statue, auf epheuumranktem Piedestal, frisch aus Marmor gemeißelt, der aber genau über der Hüfte der edlere Theil, der Oberkörper, abgebrochen ist, bei all' Diesem kommt es uns doch so vor, als gehe man zu Jemandem, der sich in einer Ruine warm eingenistet hat. Wir ließen uns kaum die Zeit, den Garten zu überblicken, der, im Einklang mit dem Gebäude, viel Schlinggewächse so wie Bäume mit ernstem Laube enthielt, das der eintretende Herbst bereits bunt zu färben begann. Wir zahlten unser Frankenstück pro Kopf, wofür dem Publikum der Besuch der Werkstatt frei steht und traten ein. Sie glich, den Bilderschmuck der Wände abgerechnet, fast einer Arena; sie war unendlich hoch und weit und mit gelbem Sande ausgestreut. Gleich, unweit der Thür lagen mächtige Holzkeulen, eiserne Hanteln, Kugeln und sonstiges gymnastisches Geräth, zu körperlichen Übungen einladend. Nicht weit davon stand eine Vorrichtung, die offenbar wie eine Rednertribüne aussah, so daß man auf den Gedanken kommen konnte, als werde hier die Gymnastik des Geistes, so wie die des Körpers gleich sorgfältig gepflegt. Wie sehr man den Werken des Künstlers gegenüber auch gewissermaßen von einer Gymnastik der Phantasie reden dürfe, davon überzeugten uns bald die ringsum an den Wänden aufgestellten und angebrachten Werke. Drei mächtige Bilder mit überlebensgroßen Figuren zogen zunächst die Aufmerksamkeit auf sich: ein „homerischer Kampf", ein „jüngstes Gericht" und ein „Fall der Engel." Der erste Blick läßt den Künstler als einen Meister in der Technik erkennen, der Zeichnung und Farbengebung mit gleich sicherer Hand beherrscht. Sollen wir von einem Vorbilde reden, so müßten wir Rubens nennen, welchem Wiertz nachgefolgt zu sein bekennt und welchen erreicht zu haben, er sich auch bewußt ist. In der Conception seiner Bilder gewährt der Künstler seiner Phantasie charte blanche, und so erhebt sie sich denn unter Umständen bis zum Grandiosen, schweift aber häufig ab ins Abenteuerliche und Ungeheure und verweilt besonders gern bei düsteren, ja raffinirt furchtbaren Gegenständen. So fanden wir bei der Darstellung des jüngsten Gerichts Motive der originellsten Art. Christus war nicht dargestellt als der thronende Richter, der sich mit Freundlichkeit nach der Seite der Gerechten neigt, oder wie bei Michel Angelo, den Verdammten sein zürnendes „Weichet von mir" entgegendonnert, sondern: aus dem Lichtmeer einer himmlischen Glorie sah man sein bleiches, schönes, dornenumflochtenes Angesicht, wie aus weiter Ferne leuchten, die Arme waren ausgebreitet, wie am Kreuze oder wie zum Empfange; — nichts weiter von ihm, alles andere verschwamm in Duft und Schimmer. Unten aber das Gewühl der Aufstrebenden und Versinkenden. Durch ihre Gruppen hindurch flog wie ein leuchtender Irrstern der Apfel des Paradieses, die Schlange schnappt darnach, ihr Leib windet sich um den weißen Leib der Eva, und sie hält durch die hastige Bewegung die Mutter des Menschengeschlechts zurück von ihrem Aufgang zu dem Herrn. Der höchste Ausdruck der Leidenschaft liegt in den Bewegungen und den Köpfen der ringenden Menschheit; Alles lebt in gesteigerter Potenz. Auch der Homerische Kampf ist voll gesteigerter Lebenskraft. Es darf nicht verwundern, daß ein abgeschlagenes kolossales Haupt, das in dem Sande des Vordergrundes liegt, dem Beschauer die abgeschnittene Halsseite zukehrt, so daß das Leichengesicht nur in der Verkürzung zu sehen ist; dergleichen ist Kinderspiel gegen das, was wir noch von den Extravaganzen dieses Künstlers zu erzählen haben.

Treten wir z. B. an jenen Verschlag, der aus der Wand heraus von dünnen Papptafeln erbaut ist. Wir erblicken darin, ähnlich wie bei Panoramen, ein rundes Loch zum Hindurchschauen. Dasselbe trägt die räthselhafte Ueberschrift „faim, folie, crime." Was sieht man? In einer Küche, auf deren Heerd ein Kessel über dem Feuer hängt, sitzt mit dem Ausdrucke wahnsinniger Verzweiflung in ihren sonst nicht unschön geformten Zügen, ein junges Weib, das im Begriff ist, die letzten Glieder eines getödteten Kindes zu den übrigen zu werfen, die schon im Kessel brodeln. Der Beschauer mag sich nun aus den drei Worten der Ueberschrift eine zusammenhängende Geschichte erdenken, oder jedes einzelne Wort als Erklärung und Beweggrund zu der dargestellten unnatürlichen Handlung nehmen, immer wird der Abscheu vor dem haarsträubenden Sujet ihn nicht zur Bewunderung der glänzenden Technik kommen lassen, womit dies Bild in Pastell lebensgroß ausgeführt ist. Vielmehr wird man den Irrthum der Phantasie beklagen müssen, gleichwie bei jenem ebenfalls vortrefflich ausgeführten Oelgemälde, das drüben an der Wand hängt, und das eine Mutter darstellt, die, halb wahnwitzig vor Angst, bei einer Feuersbrunst ihr ersticktes Kind aus der brennenden Wiege rettet. Das sind die Madonnen des Herrn Wiertz. Seine frei sich ergehende Phantasie scheint keine anderen zu kennen, stachelt ihn aber der Ehrgeiz, sich mit seinem Vorbilde zu messen, so zeigt er, daß ihm auch die lieblichen Anhöhen der Anmuth nicht unbekannt sind, und daß es vielleicht nur eigensinniger Widerspruchsgeist ist, der ihn in den Abgründen unschöner künstlerischer Gedanken mit Vorliebe verweilen läßt. So werden die Engelgruppen, welche in dem oben angeführten Altarbilde die flüchtige heil. Familie umspielen, für wahrhaft hinreißend erklärt, so findet sich in der Werkstatt eine heilige Familie ausgestellt, welche keineswegs ohne Holdseligkeit, vielmehr von sehr freundlichem wohlthuendem Ausdruck ist. Sie ist aber, wie die danebenstehende Inschrift bezeugt, ausdrücklich gemacht, „pour être placé à côté du tableau de Rubens, représentant le même sujet." Hinzugefügt sind die Worte Diderots: „Établir une parallèle entre nos oeuvres et celles des grands maitres, c'est le plus puissant moyen de nous instruire et de nous élever."

Man würde Wiertz das größte Unrecht thun, wenn man behaupten wollte, er sei über das Räuspern und Spucken seines Meisters nicht hinausgekommen; er hat ihn verstanden, und kann Euch in seinen Werken sehr deutlich zeigen, daß er ihn verstanden hat. Er hat auch eine sehr geistreiche Lobschrift auf ihn geschrieben, welche von der Akademie gekrönt worden ist; aber um Rubens zu *sein*, fehlt ihm gar häufig eins: — die Schönheit. Was helfen uns göttlich geformte Gliedmaaßen, schön gemeißelte Züge, was Modellirung, lebendige warme Carnation, was endlich geniale aber zerstörende Geistesblitze? Wo bleibt die Harmonie und das Maaß? Ist der Künstler da zum Trennen, zum Regiren, zur Verhöhnung, oder zum Vereinen, zum Schaffen, zur Versöhnung und Erbauung? — Wenn uns bei Rubens zu Muthe wird, als ob ein Geist herniedergestiegen wäre, der mit menschlichen Mitteln und Kräften seine göttliche Abstammung dargelegt hat, wird uns bei Wiertz, als ob ein irrender Menschengeist mit göttlichem Material wirthschafte. Wenn man sich bei den Schöpfungen von Rubens vollgesogen hat und ganz hingenommen ist von der wunderbar süßen Gewalt der Schönheit, welche aus seinen königlich bescheidenen Figuren, aus ihrem

natürlichen Anstande, aus dem Adel jedes Antlitzes, auch des gewöhnlichsten Menschen, spricht, welche in all' ihren Momenten, als Anmuth, als Kraft, Güte, Freundlichkeit, Schalkhaftigkeit über seine unsterblichen Schöpfungen ausgebreitet ist, wenn man umhergeht nach dem Genusse dieser Werke, förmlich reicher an innerem unvergänglichen Besitz, geförderter und erhobener in seinem ganzen Wesen, so scheidet man aus der Werkstatt von Wiertz mit einem zerrissenen Gefühl, wie aus einem zerstörten Gottestempel. Man hat allerlei zu denken, oder vielmehr zu sinnen; denn unklar kann man keinen Augenblick über die Verkehrtheit seiner Richtung sein. Uns ist zu Sinn, als ob wir Grabbe gelesen haben. Der Unterschied ist: Wiertz lebt noch und lebt in der Fülle schöpferischer Kraft, er soll ein schöner, stattlicher Mann sein, der erst 48 Jahre zählt. So ist vielleicht Hoffnung vorhanden, daß seine ganze heutige Entfaltung nur ein Durchgangsstadium sei. Er ist zudem ein denkender Künstler, der gern über seine Kunst schreibt und spricht. Wir nahmen uns eine zum Verkauf ausliegende Brochüre mit, welche die Grundsätze künstlerischer Kritik erörtert, und uns vielleicht Veranlassung geben wird, später öffentlich mit ihm zu verhandeln. Es mag wohl für W. die Zeit kommen, wo er auf menschliche Vollkommenheit mehr Gewicht legt, als auf göttliche Unvollkommenheit auf Erden. Wahrlich es liegt mehr Ruhm darin, seinen Hügel bei Brüssel zum Wallfahrsort für kunstandächtige, als zur Curiosität für neugierige Reisende zu machen.

Kehren wir jedoch in das Innere der Werkstatt zurück, welches so sehr dem ruinenhaften Aeußern gleicht. Wir sprachen von der Schönheit. Kann sie einen lebendigeren Ausdruck finden, als in jenem jungen Mädchen? Es ist ein Kniestück; wie glücklich, daß es unbekleidet ist, wie Schade, daß es sich uns im Profil zeigt; aber desto schöner treten die schwellenden Linien der vollen Brust und des Rückens hervor; wie sicher streifen diese Linien an der Ueberfülle dicht vorbei, wie blüht dieses Fleisch, wie pulst das Leben darin, wie glänzt das reiche seidene Haar, die Blumen lachen vor Freude, die hineingeflochten sind; wie sehnt man sich, den vollen Blick aus dem tiefblauen, träumerischen Auge zu empfangen. Wohin ist dies so fest gerichtet? Es bohrt ihr Blick sich in die Augenhöhlen eines Knochengerippes, das ganz dicht, ebenfalls im Profil, in seiner ganzen moderduftumwehten Scheußlichkeit vor dem Leben steht mit der höhnenden Inschrift: „La belle Rosine" am Schädel. Das ganze Bild trägt die naive Unterschrift: „Deux jeunes filles." Nun kommt uns der Blick der lebenden Gestalt nicht mehr träumerisch vor und still, fast andächtig lächelnd: er sieht aus wie stiller Wahnsinn. Ueberall meint man jene Ueberfülle und Uebergesundheit zu sehen, welche den haut-goût zum Nachbarn haben. Man erblickt den Höhenpunkt animalischer Existenz in seiner edelsten und üppigsten Form und in dem Augenblick, wo das „wesen" dem „verwesen" Platz machen will, wo die Anmuth und Lieblichkeit seelischer Entzücktheit in Verrücktheit überschnappt und das Arom der vollen körperlichen Blüthe sich in den Uebergang zum Modergeruch zu verdichten beginnt.

Was degoutirt vor Allem an diesem Bilde? Es ist die Raffinerie, die grausame Raffinerie, die darin liegt. Wie oft muß sich in den Werkstätten der Bildner die medizeische Venus die Nachbarschaft eines Studiengypses von Knochen und Muskeln gefallen lassen? wie oft findet man in dem Studierzimmer der Aerzte oder auch der Denker den wunderbar gefügten Knochenbau eines Gerippes aufgestellt? Denkt Euch ein blühendes Kind, das herantritt und unwissend und neugierig an dem Mechanismus tastet. Es wäre schon viel, wenn Einer das so gut malte, daß es nichts als sinnige Betrachtung erregt. Aber dergleichen Motive auf die Spitze zu treiben, ist eckelerregend.

Diesem Knochenmechanismus gegenüber, der in der Wirklichkeit bei seiner kunstvollen Einrichtung lieblich ist gegen seine gemalte Nachbildung, diesem schönen, blühenden Mädchen gegenüber, wer wollte leugnen, daß es eine Seele giebt, da ihre Anwesenheit und Abwesenheit sich in so furchtbarem Unterschiede offenbart, wer vermöchte dabei Gott zu leugnen? Wiertz liebt es aber gerade einen Menschen zu malen, der an Beidem verzweifelt. Auf jenem andern Bilde nebenan steht er, an der rechten Seite den guten, an der linken Seite den bösen Genius. Der Letztere hat natürlich gesiegt. Eben hat sein Opfer eine Pistole in den Mund hinein abgedrückt. Wo der Kopf saß, sieht man nichts als Rauch, aus dem einige Stücke vom Kinnbacken hervorfliegen. Auf dem Tische liegt ein Blatt mit den Worten: il n'y a point d'âme, il n'y a point de Dieu!! — —

Es wird Niemanden wundern, daß der Künstler, wie er hier einen Menschen malte, der dem Tode mit Hast in die Arme rennt uns durch ein Guckglas in einen andern Verschlag sehen läßt, der wie eine Todtenkammer aussieht, aus der sich ein dem Tode geweihter Mensch mit der sehnsüchtigsten Angst nach dem Leben zurückquält. Das „tableau de l'inhumation precipitée", wie es der Maler nennt, ist nur der richtige Gegensatz zu dem eben genannten Schauergemälde. Der zum Leben zurückgekehrte Scheintodte hat mit der Kraft der Verzweiflung den Sargdeckel so weit gelüftet, daß wir seine von Angst verzerrten Züge sehen können. Ein Arm greift heraus, streckt sich, in meisterhafter Verkürzung gezeichnet, dem Beschauer entgegen und seine Hand krallt sich in den kalten Boden des Todtengewölbes ein.

Doch genug von derartigen Bildern, die das Blut gerinnen machen, zumal da es noch einige von heiterer Art zu betrachten giebt. Treten wir an jenen dritten Verschlag, der die Ueberschrift der „liseuse Romaine" trägt, vû par le trou de la serrure. Wirklich erblickt man ein gemaltes Schlüsselschild daran mit einem wirklichen Schlüsselloch. Man sieht hindurch und erblickt — Nichts. „Nehmen Sie Ihren Hut ab" — sagte mein Begleiter, „pressen Sie das Auge dicht heran und spähen Sie rechts weg." Ich that es und fuhr überrascht zurück. Auf einem weichen Lager lag da eine ganz unbekleidete Römerin mit halb ausgestreckten, halb emporgedehnten Gliedern, man sieht sie in der Verkürzung, sie ist vertieft in die Lektüre eines Buches; man hält den Athem unwillkührlich an, um sich als unbefugten Lauscher nicht zu verrathen, man denkt in jedem Augenblick, daß eine Bewegung von ihrer Seite das reizende Schauspiel enden oder verschönern könnte. Ein günstig angebrachter Spiegel gewährt die Wiederholung des Anblicks, und ist die Täuschung der ebenfalls in Pastellfarben ausgeführten Darstellung frappant, so ist sie durch den Spiegel auf die Spitze getrieben.

Dort an der weißen Kalkwand — die ganzen Wände der Werkstatt sind weiß und man sieht bis hoch oben, man sollte denken, nur durch sehr hohe Feuerleitern erreichbar, die Kohlenstriche der hochgehenden Entwürfe des Künstlers — dort unten, nahe dem Boden hockt zwischen Schilf und Ried ein kolossaler Laubfrosch, der sein Brekekex zu schreien scheint. Neben ihm stößt eine kleine Papierwand auf die Mauer zu, und ein Pfeil an derselben zeigt auf ein kleines Loch in dem Papier, durch welches man zu schauen hat. Alsobald verschiebt sich der quäckende Freund des Aristophanes in das Profil eines jungen Mädchens mit einem Schilfkranz im Haar, und nun begreift man die Ueberschrift: metamorphose d'une jeune fille.

In der einen Ecke der Werkstatt befindet sich eine Thür, die man beim Nähertreten für eine gemalte erkennt. Ist es der Symmetrie wegen? Keineswegs, denn weder ihre Lage noch ihre Beschaffenheit korrespondirt irgend mit der einzigen vorhandenen wirklichen Thür, durch welche wir eingetreten sind. Sie scheint also

blos eine der Schrullen zu sein, welche der Meister auszuführen liebt.

Wir sagten oben, Wiertz liebe es, über die Kunst zu sprechen. Eine beschriebene Tafel an der Wand bezeugt das. Sie trägt die Ueberschrift: appel à la critique, und enthält eine Aufforderung an Alle und Jeden, über Sachen der Kunst im Allgemeinen, besonders aber über seine Werke mit ihm zu disputiren. Hinzugefügt sind einige Grundsätze, welche er über die Methode beim Streiten aufrecht erhalten wissen will, und welche auf Recht und Billigkeit beruhen. Der Aufruf schließt mit der Bemerkung, daß, im Fall der Künstler von der gegnerischen Ansicht überzeugt werde, Kreide zur sofortigen Correctur bereit liege. In der That sahen wir im Vordergrunde der zuerst erwähnten großen Gemälde weiße Kreidelinien einige Umrisse anders bestimmen, als sie ausgeführt waren. Man hat nur nöthig einen Strang zu ziehen, und der Ton einer Glocke ruft den Maler sogleich in die Arena, in welcher man dann die oben erwähnte Rednertribüne zum Kampf in Rede und Gegenrede besteigt. Wir mußten auf dieses Vergnügen verzichten; der Künstler war nicht gegenwärtig, auch disputirt er nur auf französisch und wir gestehen gern, in dieser Sprache nicht gewandt genug zu sein, um eine Disputation darin abhalten zu können.

Auch das ausgelegte Fremdenbuch ist — ich weiß nicht, ob durch den Usus oder ebenfalls durch ausdrückliche Aufforderung des Künstlers — zu einem Tummelplatz der Kritik geworden, worin sich neben mancher treffenden Bemerkung manche ungeschickte befindet, neben enthusiastischen Ausbrüchen der Vergötterung die Beweise, daß es auch Reisepöbel giebt, woran indeß wohl Niemand zweifelt. So hellhörig der Künstler indeß der Kritik gegenüber zu sein erklärt, so sucht er in seinem eben angeführten Buche, in welchem sich eine große Bewunderung für Pascal ausspricht, darzuthun, daß es keine objective Kritik gebe. Und wenn man ihm die Forderung stellte, daß er als erstes Gesetz in der Kunst die Schönheit gelten lassen solle und müsse, so würde er antworten: „Du kannst mir nicht sagen, was Schönheit ist.“ — Aber wer aus der Schönheit ist, der sichet und höret auf ihre Propheten. F. E.

Die byzantinische Frage.

Von **E. Schnaase.**

(Aus dem nächsteus erscheinenden 2. Theile des 4. Bandes der „Geschichte der bildenden Künste“ durch Güte des Herrn Verfassers zum Abdruck mitgetheilt.)

Unzweifelhaft ging die Kunst der romanischen Epoche von der römischen und altchristlichen aus, zweifelhaft und bestritten ist es dagegen, ob und in welchem Maaße sie auch von der byzantinischen Kunst, die allerdings aus derselben Wurzel erwachsen, indessen bereits eigenthümlich gestaltet oder erstarrt war, geleitet worden. Bekanntlich hat man eine Zeitlang diesen Einfluß für so groß gehalten, daß man die gesammte abendländische Kunst dieser Epoche mit der byzantinischen zusammenwerfen, sie nach dieser benennen zu dürfen glaubte. Seitdem man sowohl unsre einheimische, als jene morgenländische Kunst und ihre Verschiedenheit besser kennen gelernt hat, wird dies zwar nicht mehr in solcher Ausdehnung behauptet, indessen ist man dennoch nicht völlig darüber einig, ob und in welchem Umfange ein Einfluß von Byzanz auf die abendländische Kunst statt gefunden hat, und es giebt noch Viele, welche ihm eine große Bedeutung beizulegen geneigt sind. Es scheint daher angemessen, diese Frage, welche alle Kunstzweige berührt, selbständig zu betrachten.

Zunächst wird man sich dabei vergegenwärtigen müssen, in wie weit der Verkehr, der überhaupt und abgesehen von der Kunst zwischen dem byzantinischen Reiche und dem Abendlande stattfand, uns berechtigt oder nöthigt, einen künstlerischen Einfluß anzunehmen. Die bleibende Anerkennung und Nachahmung einer ausländischen Kunst findet sich immer nur da, wo man dem Volke, dem sie angehört, auch sonst eine geistige Ueberlegenheit zugesteht. Die Griechen des Alterthums waren den Römern, die Italiener und Franzosen des 16. und 18. Jahrhunderts den andern abendländischen Nationen nicht bloß in der Kunst, sondern zugleich auch in der Literatur, in Sitten und Gebräuchen Vorbilder. Jedenfalls aber setzt eine solche Aufnahme des Fremden einen lebendigen internationalen Verkehr voraus. Der des Abendlandes mit dem byzantinischen Reiche war stets ein sehr schwacher. Im Anfange des Mittelalters suchten allerdings die germanischen Fürsten etwas von dem Nimbus, mit welchem der Name des römischen Kaiserthums in der Vorstellung der Völker noch immer umgeben war, auf sich zu übertragen. Sie glaubten dies durch die Verbindung mit dem byzantinischen Kaiser, als dem Erben des Imperatorentitels, zu erlangen, und die griechischen Autokratoren begünstigten diese Neigung, um mit diesen kräftigen Barbaren in gutem Vernehmen zu bleiben und sie in einer scheinbaren Abhängigkeit zu erhalten. Daher kam es, daß gothische und fränkische Könige den Patriciertitel nachsuchten und ihrem Namen beisetzten, daß man von beiden Seiten Gesandtschaften ausrüstete und empfing und Geschenke austauschte. Karl der Große und dann wieder die Ottonen hielten sogar Vermählungen mit den Töchtern des Kaiserhauses für wünschenswerth. Allein alle diese Bemühungen hatten geringen Erfolg; der Geist der Nationen stand entgegen. Die Griechen verlachten mit dem Hochmuthe, welcher erstarrten conventionellen Zuständen eigen ist, alles Fremde, und behandelten die Germanen als rohe und beschränkte Barbaren; diese gaben ihnen dafür Haß und Verachtung zurück und machten griechische Treulosigkeit zum Sprüchworte. Man darf nur den Bericht des Luitprand über seine Schicksale als Gesandter Otto's am Hofe von Konstantinopel lesen, um sich davon zu überzeugen, daß bei diesem Tone gegenseitiger Grobheit und Prahlerei kein bleibender Verkehr möglich war. Die Vermählung Otto's II. mit einer Prinzessin des griechischen Kaiserhauses brachte darin keine Aenderung hervor. Theophanu war nur eine vernachlässigte Stieftochter des herrschenden Kaisers, die man fast zum Hohne den Barbaren übergab; am Hofe seiner Nachfolger fehlte ihr jeder Einfluß. In Deutschland selbst wurde sie nichts weniger als freundlich empfangen; mehrere Große des Reichs waren der Meinung, daß der Kaiser sie zurücksenden solle, weil er nicht ihre Hand, sondern die einer andern Prinzessin für seinen Sohn gefordert hätte. *) Otto hörte darauf nicht, sie blieb und wußte sich im Innern des kaiserlichen Hauses Achtung und Ansehen zu erwerben, aber im Volke wurde sie stets undeutscher Gesinnung verdächtigt und deshalb gehaßt. **) Und nicht ganz mit Unrecht; wenigstens flößte sie ihrem Sohne, Otto III., einen lächerlichen Hochmuth auf seine griechische Abkunft ein, so daß er das heimische Wesen verachtete ***) und sich selbst den Römern, obwohl er ihnen schmeichelte, zum Gespötte machte. Diese seine gräcisirende Richtung ging indessen auf das deutsche Volk nicht über, und als der junge König, wie schon vor ihm Karl der Kahle, byzantinisches Ceremoniel annehmen wollte und beim Festmahle seine Tafel auf erhöhter, einsamer Stelle errichten ließ, erregte er Mißfallen. †)

*) Ditmar Mers. (Pertz Monum. III. 748.) . . non virginem desideratam . . . Fuere nonnulli qui hanc fieri conjunctionem apud imperatorem impedire studerent, eamque remitti consulerent.

**) Annal. Saxo ad ann. 984.

***) Der Brief an seinen Lehrer Gerbert, worin er sich einen Griechen nennt und des bäuerischen Wesens der Sachsen spottet, ist bekannt und oft angeführt.

†) Ditmar Mers. (Pertz Monum. III. p. 781.) Imperator antiquam Romanam consuetudinem jam ex parte deletam suis cupiens renovare temporibus, multa faciebat, quae diversi diverse sentiebant. Solus ad mensam

Das Volk ſtieß alſo die byzantiniſche Sitte zurück. Und dabei blieb es auch; während der Kreuzzüge zeigte ſich die gewaltige Verſchiedenheit abendländiſcher und orientaliſcher Gebräuche. Selbſt die Sprache der Griechen war im Abendlande faſt unbekannt; die Studien der Gelehrten beſchränkten ſich auf das Lateiniſche. Schon Alcuin hatte nur geringe Kenntniß des Griechiſchen. Karl der Große ſelbſt verſtand es, ohne es zu ſprechen. Als er eine ſeiner Töchter dem byzantiniſchen Kaiſer vermählen wollte, als ſpäter für eine Prinzeſſin des ottoniſchen Hauſes Hedwig das Gleiche beabſichtigt wurde, ließ man Griechen aus Byzanz kommen, um dieſe Damen in ihrer künftigen Landesſprache zu unterrichten. Es fehlte alſo ſogar an Lehrern für dieſen Zweck. Selbſt in Italien findet der ſorgfältigſte Forſcher, Tiraboſchi, im 9. Jahrh. keine Spur griechiſcher Studien. Im Hauſe der Ottonen erneuerte man ſie zwar, Brune hatte griechiſche Gelehrte um ſich, mit denen er disputirte *), Luitprand, Otto's Geſandter in Konſtantinopel, verdirbt ſeinen ohnehin ſchwülſtigen lateiniſchen Styl mit griechiſchen Ausdrücken, und auch die Angelſachſen lieben es, in ihrer pomphaften Redeweiſe gewiſſe aus dem Griechiſchen entlehnte Wörter anzubringen. **) Aber dieſer eitle Gebrauch beruhete nicht auf tieferer Kenntniß, nicht auf unmittelbarem Verkehre mit den Griechen, ſondern nur auf der Ueberlieferung einzelner griechiſcher Worte durch den Gebrauch der älteren Kirche oder auf einzelnen Anführungen der Kirchenväter oder lateiniſcher Autoren. Die Trennung der Kirchen machte vollends der literariſchen Verbindung ein Ende; man verſtand ſich nicht mehr. ***) Der Bilderſtreit im byzantiniſchen Reiche hatte allerdings die Auswanderung griechiſcher Mönche und ihre Aufnahme im Abendlande zur Folge. In Rom wurden ihnen Klöſter eingeräumt †), noch im 11. Jahrh. finden wir in der Diöceſe Toulon ein griechiſches Kloſter. ††) Allein die Bekanntſchaft mit griechiſcher Literatur wurde dadurch ſo wenig gefördert, daß im 11. Jahrh. ſogar die bedeutendſten Gelehrten *nicht mehr* griechiſch leſen konnten, und die iriſchen Mönche, welche ſich auf dem Feſtlande niederließen, wegen ihrer Kenntniß griechiſcher Buchſtaben geſucht wurden. Selbſt Ueberſetzungen der griechiſchen Schriften kamen erſt ſpät auf dem Umwege arabiſcher Studien ins Abendland. †††) Dieſe Unbekanntſchaft mit dem Griechiſchen dauerte das ganze Mittelalter hindurch. Selbſt zu Petrarca's Zeit waren nach ſeiner eigenen Angabe nur zehn Perſonen in Italien, welche den Homer zu leſen verſtanden; in der Epoche, von der wir jetzt reden, konnte Niemand im Abendlande ſich deſſen rühmen. Dagegen beſtand allerdings ein mercantiliſcher Verkehr zu allen Zeiten; ſeidene Stoffe, Teppiche und andere Luxusartikel griechiſcher Fabrikation waren ſtets bei den Großen beliebt. Aber auch in dieſer Beziehung hatte Deutſchland und überhaupt der Norden Europas keine direkte Verbindung mit dem morgenländiſchen Reiche *), man bezog dieſe Waaren aus Italien, namentlich war Venedig der Stapelplatz. Luitprand, dem man während ſeiner Geſandtſchaft in Konſtantinopel prunkend die Erzeugniſſe des griechiſchen Kunſtfleißes zeigte, antwortete, daß er das alles in Venedig geſehen habe.

Theils auf dem Wege des Handels, theils durch Geſchenke der Fürſten kamen dann auch griechiſche Kunſtwerke in unſre Länder. **) Karl der Große und ſeine nächſten Nachfolger erhielten dergleichen herkömmlicher Weiſe durch die Geſandten des kaiſerlichen Hofs, und unter den Schätzen, welche Theophanu nach der Erzählung der Hiſtoriker ihrem Gemahl mitbrachte, werden, obgleich es nicht angeführt wird, auch wohl einzelne Kunſtwerke nicht gefehlt haben. Noch Heinrich dem IV. verehrte der damalige Kaiſer von Byzanz eine goldene Altartafel für den ſeiner Vollendung nahen Dom zu Speyer. ***) Auch durch die Pilgerfahrten nach dem Orient, welche den Kreuzzügen vorhergingen, kamen einzelne Gemälde oder andere transportable Kunſtwerke in den Beſitz der Klöſter †), indeſſen konnte dieſe Quelle, bei den Bedrängniſſen, denen die abendländiſchen Pilger im Oriente ausgeſetzt waren, nicht ſehr reichlich fließen, und wirklich ſtammen zufolge urkundlicher Berichte oder glaubhafter lokaler Tradition die meiſten byzantiniſchen Kunſtwerke, die wir in den Kirchenſchätzen des Abendlandes finden, aus der ſpäteren Zeit der Kreuzzüge her. Richard Löwenherz ſendete Kirchengeräthe, die Saladin erbeutet und ihm verehrt hatte, nach England, und Baldwin von Flandern, dem ſich nach der Eroberung von Konſtantinopel im Jahre 1204 die lange verſchloſſenen Truhen des byzantiniſchen Palaſtes öffneten, beſchenkte den Pabſt, den König von Frankreich und viele Klöſter und Dome mit koſtbaren Kirchenzierden, Kelchen, Kreuzen, Gewändern u. dgl. Auch die andern Theilnehmer dieſer Eroberung bedachten ohne Zweifel die Kirchen ihrer Heimath. ††) Der lebendigere Verkehr mit dem Orient und die reichere Importation byzantiniſcher Werke fällt alſo erſt in die zweite Epoche und mithin in eine Zeit, wo die abendländiſche Kunſt bereits einen entſchiedenen Charakter angenommen hatte. Von dem Wenigen aber, das in früherer Zeit hieher gelangt ſein kann, iſt ein erheblicher, allgemeiner Einfluß nicht zu vermuthen. Ebenſowenig iſt ein perſönlicher künſtleriſcher Verkehr mit dem byzantiniſchen Reiche wahrzunehmen. In vielen Fällen wird erzählt, daß die Aebte und andere Bauherren der nordiſchen Länder fremde Künſtler herbeigerufen, um ihre Werke zu ſchmücken; dabei werden wohl Italiener, nicht aber Griechen genannt. So brachte ſchon im 7. Jahrh. der Biſchof Wilfried zur Erbauung der Kirche von Hexham Bauleute und andere Künſtler aus Rom, Italien, Frankreich und andern Ländern. †††) Sein Zeitgenoſſe, der Abt Beda, rief aus Gallien, vielleicht aus der

quasi semicirculus factam loco caeteris eminentiori sedebat. Es iſt bemerkenswerth, daß Ditmar die byzantiniſche Sitte nicht als ſolche, ſondern als eine altrömiſche bezeichnet. Man betrachtete die Byzantiner, die ſich ja ſelbſt Römer nannten, nur als ſolche.

*) Ruotgeri vita Brunonis c. 7. Graecos, quibus aeque magistris usus est. Saepe inter Graecorum et Latinorum doctissimos de philosophiae sublimitate disputantes doctus interpres medius ipse concedit.

**) Wie Wilh. v. Malmesbury in einer ohnehin merkwürdigen Stelle im Leben des Aldhelmus bemerkt: Graeci involute, Romani splendide, Angli pompatice dicere solent. Id in omnibus antiquis chartis est animadvertendum quantum quibusdam verbis abstrusis ex Graeco petitis delectentur. (Schlosser. Geſch. d. M. A. II. 2. S. 26.)

***) Felix de Verneilh, Archit. byz. en France p. 126 bringt ein Beiſpiel bei, daß um 1034 zwei griechiſche Mönche vom Berge Sinai im weſtlichen Frankreich reiſten. Allein ſie waren nicht Künſtler und ſelbſt bei dieſem kurzen Aufenthalt trat Zwiſt über Glaubensfragen zwiſchen ihnen und ihren lateiniſchen Brüdern ein.

†) Leo Allatius, de perpetua consensione. Lib. I. c. VI. ero 31. (Colon. Agr. 1648. p. 122.)

††) Gallia cristiana. I. 744. Anno MXL testis fuit (Deodatus episcopus) donationis ecclesiae de Auriol monachis graecis.

†††) Vergl. überhaupt Hallam, Geſchichte der Literatur Europas im Mittelalter, franz. Ueberſ. I. 88. ff.

*) Dies wird für Frankreich unter Anderm dadurch erwieſen, daß man (einen einzigen Fund von 12 Kupfermünzen des Kaiſers Johannes Zimisces in Perigueux ausgenommen) in Frankreich keine byzantiniſchen Münzen gefunden hat. F. de Verneilh, Archit. byzant. en France p. 128.

**) Einige Beiſpiele bei Rumohr It. Forſch. I. 218. u. 315.

***) Auctor vitae Henrici bei Lehmann, Speyeriſche Chronik lib. 5. c. 38.

†) Fiorillo, G. d. z. K. i. D. I. 93, 95.

††) S. das Verzeichniß der an Innocenz III. gelangten Werke dieſer Art bei Hurter I. 662. Philipp Auguſt überließ die Geſchenke der Abtei von St. Denis. Auch die heilige Capelle zu Paris, die Kirchen zu Rheims, Soiſſons, Troyes, Clairvaux erhielten auf anderem Wege einen Antheil an dieſer Beute. Du Somérard, l'art du moyen age IV. 377. ff.

†††) Richard Hagulst. lib. 1. c. 5 ann. 673. De Roma quoque et de Italia et Francia et de aliis terris, ubicumque invenire poterat (alſo auf eigenen Reiſen) caementarios et quoslibet alios industrios artifices secum retinuerat et ad opera sua facienda secum in Angliam adduxerat.

Provence, Maurer, die nach römiſcher Sitte bauen konnten.*) Karl der Große beim Bau des Aachener Münſters und ſein Günſtling der Abt Anſigis beim Bau der Abtei von Fontenelle bei Rouen benutzten Werkmeiſter und Arbeiter aus allen Ländern diesſeits des Meeres.**) Wilhelm, Abt von S. Benigne in Dijon, holte zu dem Bau ſeiner Abteikirche Künſtler aus ſeiner Heimath, der Lombardei, herbei. Auch Suger, der berühmte Abt von S. Denis im 12. Jahrh., erwähnt in der ausführlichen Geſchichte ſeiner Bauunternehmung, daß er Künſtler aus allen Gegenden Frankreichs, aus Deutſchland und aus Italien herbeigerufen, nennt aber keine Griechen, die doch als die entfernteſten auch die merkwürdigſten geweſen, und, da er ſich ſeiner Sorgfalt zu rühmen beabſichtigte, ohne Zweifel von ihm angeführt worden wären.***) Dies um ſo mehr, als er die byzantiniſchen Kirchenſchätze wenigſtens durch das Gerücht kannte und ſich nicht verſagte, diejenigen, welche ſie geſehn hatten, zu einer Vergleichung des ſeinigen, freilich, wie es ſcheint, nur in Beziehung auf Reichthum der Stoffe, aufzufordern. Nur in Deutſchland findet ſich, und auch hier nur ein Mal †), eine Nachricht von der Anweſenheit griechiſcher Arbeiter, indem der Biograph des Biſchofs Meinwerk von Paderborn bei Erwähnung der Bartholomäuskapelle am dortigen Dome ausdrücklich bemerkt, daß ſie durch griechiſche Werkleute erbaut ſei.††) Meinwerk ſaß von 1009 bis 1036 auf dem biſchöflichen Stuhle, ſein Lebensbeſchreiber war ein Paderborner Mönch vom Anfange des folgenden Jahrhunderts, der über die näheren Umſtände des Baues wohl unterrichtet ſein konnte. Seiner Anführung wird daher eine ältere Nachricht zum Grunde gelegen haben. Wie aber dieſe entfernten Arbeiter hieher gekommen, ob gerufen oder von ſelbſt, darüber ſchweigt er gänzlich, obgleich es nahe gelegen hätte, auch darüber zum Ruhme ſeines Biſchofs ſich zu äußern. Man hat die Vermuthung ausgeſprochen, daß unter der Bezeichnung von Griechen hier Süditaliener aus den von Byzanz beherrſchten Gegenden gemeint ſeien†††), was in der That nicht unwahrſcheinlich iſt. Wie dem aber auch ſei, jedenfalls hat die Kapelle einen, zwar von andern gleichzeitigen Bauten abweichenden Styl, der aber mehr auf eine Nachahmung altrömiſcher als byzantiniſcher Bauart hindeutet, und der keine weitere Nachfolge hatte, ſondern dem romaniſchen Style alsbald wich. Freilich finden wir auch in der Lebensbeſchreibung des gleichzeitigen Biſchofs Godehard von Hildesheim eine Stelle, aus welcher man darauf ſchließen könnte, daß damals Griechen in dieſen deutſchen Provinzen ſich aufhielten. Es wird nämlich erzählt, daß er ein Xenodochium, ein Gaſthaus für Reiſende, geſtiftet und dabei auch eine Beſtimmung für ſolche, welche in der Tracht oder unter dem Namen von Griechen herumwanderten, gegeben habe. Allein jedenfalls waren dann dieſe angeblichen Griechen nicht eben geachtete und als brauchbare Künſtler oder Werkleute angeſehene Leute. Denn der Biſchof bringt ſie mit andern vagabondirenden Geiſtlichen in eine Klaſſe, ſpricht von ihnen mit Verachtung und beſtimmt grade in Beziehung auf ſie eine Beſchränkung der den andern Reiſenden gewährten Wohlthaten.*)

Von griechiſchen Malern in den nördlichen Ländern findet ſich keine einzige Spur; denn jener Grieche, welcher die junge Prinzeſſin Hedwig, die Tochter Heinrichs I. von Sachſen, als damalige Verlobte des Prinzen Conſtantin für dieſen malen wollte, von ihr aber verächtlich behandelt wurde, kann nicht als Beiſpiel eines fortdauernden Kunſtverkehrs gelten, da er in Begleitung anderer Eunuchen, welche ihr Sprachunterricht geben ſollten, von Byzanz geſendet war.**) Nur italieniſche Maler wurden zuweilen auch in Deutſchland gebraucht, wie jener Johannes, der auf Otto's III. Geheiß die Münſterkirche zu Aachen ſchmückte, und ein gewiſſer Transmundus in Dienſten des Erzbiſchofs Adalbert von Bremen.***)

Noch weniger finden wir eine Spur, daß abendländiſche Künſtler, wie wir ſagen würden, in Byzanz ſtudirt hätten, ja ſelbſt darüber, daß byzantiniſche Werke häufig und als ſolche nachgeahmt ſeien, fehlt jede ausdrückliche Nachricht. Die ſeltenen Beiſpiele, wo bei Bauten eine Nachahmung erwähnt wird, beziehen ſich nur auf italieniſche Vorbilder.†) Griechiſcher Technik wird, ſo viel ich finde,

*) Vgl. Band III. S. 484. Der zuweilen von den Chroniſten gebrauchte Ausdruck: more romano ſcheint nur auf die Anwendung von Quaderſteinen, deren regelmäßige Geſtalt man an antiken Gebäuden fand, gedeutet werden zu müſſen. Basilicam (die im J. 632 errichtete Amanduskirche zu Rouen) non gallicano ritu minutis et rudibus, sed quadratis ac dedolatis lapidibus extruendam curavit. (Mabillon. Annal. ord. S. Bened. I. p. 328.) Der Abt von Weremouth ſchickt dem Pictenkönige architectos qui romano more ecclesiam ex lapide construerent. (A. a. O. II. p. 39.)

**) Ueber den Münſter zu Aachen vgl. Band III. S. 490. Von Anſigis heißt es: De omnibus regionibus cismarinis magistros et opifices advocavit. Canisius. Antiq. Lect. I. p. 387.

***) Suger, de rebus in administr. sua gestis bei Bouquet t. XII. p. 96—99.

†) Mabillon nennt zwar einen Bruder der Kaiſerin Theophanu, Namens Gregorius, der aus Griechenland nach Deutſchland gekommen ſein und bei Aachen ein Kloſter gebaut haben ſolle, er fügt aber (abgeſehen, ob der Ausdruck „erbauen" hier eine artiſtiſche Bedeutung hat) ausdrücklich hinzu, daß die Nachricht nur von Tritheim und anderen Neuern herſtamme. Mabillon. a. a. O. III. p. 631.

††) Vita Meinwerci (ap. Brower): Capellam quandam, capellae in honore sancte Mariae a Geroldo Caroli magni Imp. consanguineo contiguam, per operarios Graecos construxit, eamque in honore Sancti Bartholomaei Apostoli dedicavit. Gobelinus Persona, ein Schriftſteller des 15. Jahrh., verdreht offenbar dieſe Stelle, wenn er die Erbauung durch griechiſche Werkleute auf die zu Karls des Großen Zeit errichtete Kapelle bezieht, und Fiorillo (Geſch. d. z. K. in D. Th. I. S. 19.) folgt dieſem ſpäteren Schriftſteller, ohne ihn zu berichtigen.

†††) Kreuſer, der chriſtliche Kirchenbau. Bonn, 1851. S. 317.

*) Vita Godehardi c. IV. §. 26. Illos qui vel monachico vel canonico vel etiam Graeco habitu per regiones et regna discurrunt, prorsus execrabatur. Sie ſollen daher nur zwei Tage geduldet werden; er nannte ſie irridendo Peripateticos Platonis more. Neander, K. G. IV. S. 293. Note 1. vermuthet, daß die ganze Vorſchrift gegen die ſ. g. clerici acephali, gegen Geiſtliche, welche die Weihe ohne Beneficium erhalten hatten und ein Unterkommen als Schloßkapläne ſuchten, gerichtet geweſen ſei. Es kann ſein, daß das Mitleid mit den aus Griechenland vertriebenen, bilderfreundlichen Mönchen Abenteurer, etwa aus dem griechiſchredenden ſüdlichen Italien, veranlaßte, unter ſolchem Titel Almoſen zu ſammeln.

**) Die Anekdote (in Ekkehard's Chronik von S. Gallen bei Pertz Monum. II. p. 122) iſt für die Zeit charakteriſtiſch. Das junge Mädchen erlernte die griechiſche Sprache mit Eifer, als ſie aber dem Maler (pictor eunuchus) ſitzen ſollte und dieſer ſie ſcharf betrachtete, begann ſie, weil ſie jener Ehe abgeneigt war, das Geſicht ſo zu verzerren, daß er von ſeinem Vorhaben abſtehen mußte.

***) Fiorillo a. a. O. I. 75. II. 109.

†) Adalbert von Bremen beabſichtigte, die von ſeinem Vorgänger Bezelinus nach dem Vorbilde des Kölner Doms begonnene Kirche nach dem des Doms von Benevent fortzuſetzen. (Adam. Brem. lib. III. c. 3.) In den Fällen, wo wir den Angaben über ſolche Vorbilder nachforſchen können, beſteht übrigens die Nachahmung nur in gewiſſen kirchlichen Einrichtungen, z. B. in der Verbindung der Krypta mit der obern Kirche u. dgl., nicht in eigentlich Architektoniſchem. Die unter den Beweiſen für die Anwendung des byzantiniſchen Styls in Deutſchland geltend gemachte Nachricht, daß die im vorigen Jahrhundert abgebrochene Kirche auf dem Harlunger Berge bei Brandenburg von Heinrich I.

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erſcheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Poſtämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzſch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 15. Donnerstag, den 13. April. 1854.

nur ein Mal und zwar nicht in Beziehung auf künſtleriſche Form, ſondern auf die Art der Weberei gedacht. *)

Eine unmittelbare künſtleriſche Verbindung des nördlichen Abendlandes mit dem byzantiniſchen Reiche iſt daher überall nicht erweislich und nicht wahrſcheinlich. Soweit alſo Spuren einer byzantiniſirenden Richtung hier vorkommen, könnte ſie nur mittelbarer Weiſe über Italien hieher gelangt ſein. Es iſt, wie erwähnt, möglich, daß jene angeblich griechiſchen Bauleute, deren ſich Meinwerk an der Bartholomäuskapelle zu Paderborn bediente, aus den ſüdlichen, griechiſch redenden Theilen von Italien ſtammten. Bei den andern italieniſchen Bauleuten und Malern, deren in Deutſchland und Frankreich gedacht wird, iſt es dagegen nicht wahrſcheinlich, daß ſie grade aus dieſen Gegenden ſtammten. Die, deren engeres Vaterland angegeben wird, wie z. B. jener Abt Wilhelm von Dijon nebſt ſeinen, ihm nachfolgenden Landsleuten, und ferner gewiſſe Arbeiter, welche Suger bei der Ausſchmückung von St. Denis zuzog, waren Lombarden. Indeſſen war der ganze Verkehr des Abendlandes mit Italien theils durch den Handel, theils durch kirchliche Beziehungen, theils endlich, ſo viel es Deutſchland betrifft, durch das Kaiſerthum und die Römerzüge ſo lebendig, daß Mittheilungen aller Art nicht ausbleiben konnten. Jedenfalls kam aber auf dieſem Wege die byzantiniſche Kunſt nur in der Umgeſtaltung und Anwendung, die ſie in Italien erhalten hatte, nach dem Norden, und auch darüber, in welchem Maaße dies ſtattgefunden, geben die Urkunden keine ausreichenden Nachrichten.

(Schluß folgt.)

---

more Graecorum erbaut ſei (Büſching, Reiſe durch einige Münſter ꝛc. 1819. S. 54), hat ſchon deshalb kein Gewicht, weil ſie nur von Nic. Leutinger, einem Schriftſteller aus der 2ten Hälfte des 16. Jahrh., herrührt. Die Urkunden Kurfürſt Friedrichs II. über Stiftung des Schwanenordens vom J. 1440 und 1443 nennen vielmehr den letzten Wendenkönig Pribislas als ihren Erbauer, wonach ihre Gründung erſt in die Jahre 1136—1142 fallen müßte. (Vgl. v. Stillfried, der Schwanenorden, 1846. S. 30. 33, wo auch eine Abbildung der Kirche.) Nach dem erhaltenen Modell war dieſe Kirche allerdings auf quadratem Grundriſſe, mit vier Pfeilern im Innern und vortretenden Niſchen errichtet, alſo einigermaßen byzantiniſirend, aber übrigens mit Kreuzgewölben gedeckt, mit vier Thürmen verbunden und ſonſt in herkömmlichen nordiſchen Formen.

*) Abt Rothing von Fulda (1040—1047) hatte ein Gewand aus Wolle in griechiſcher Weiſe verfertigt. Vita Bardonis, archiep. Moguntini c. 10. Sarcile ex lana Graeco facta opere per manus Rothingi. Vgl. Stenzel, Geſch. d. fränkiſchen Kaiſer I. S. 141. und Ducange s. v. Sarcile.

Kunſtliteratur.

Abbildungen der Baualterthümer in Böhmen. Nach der Natur gezeichnet und in Stahl geätzt von Franz Lorenz. Herausgegeben von Anton Schmitt. Prag 1853. I. Heft.

Ein Hauptreſultat der ziemlich 40jährigen Forſchungen auf dem Gebiete der Monumentalgeſchichte unſeres Vaterlandes iſt die Erkenntniß, wie wenig wir eigentlich noch von der Exiſtenz und Beſchaffenheit dieſer Monumente unterrichtet ſind. Ganze Provinzen und größere Landſtriche ſind noch ſo gut wie unbekannt und müſſen förmlich erſt entdeckt werden. Wir rechnen hiezu beſonders die weitläuftigen Lande, aus denen das Kaiſerthum Oeſtreich beſteht. Viele derſelben erfreuten ſich ehemals einer Blüthe, welche die gegenwärtige bei weitem überragt. Da dieſelbe zugleich in eine Periode fiel, in der die Kunſt vorzugsweiſe hochgeſtellt war, ſo war zu vermuthen, daß dieſelbe nicht ohne deren höheren Schmuck verblieben ſei, und man durfte wohl erwarten, daß noch jetzt ſichtbare Reſte davon vorhanden ſind.

Alles dies findet auf das Königreich Böhmen vorzugsweiſe Anwendung, welches namentlich unter Ottokar II. im 13. und unter den Luxemburgiſchen Herrſchern des 14. Jahrhunderts eine ſo hervorragende Stellung einnahm. Daß Prag nicht unbedeutende Werke der Baukunſt enthielt, war nicht unbekannt geblieben. Auch die im reichſten gothiſchen Styl erbauten Kirchen zu Kuttenberg und Kollin waren durch vereinzelte Nachrichten zur Kenntniß der Kunſtfreunde gekommen, ſo wie man überhaupt hie und da Einzelnes aus verſchiedenen Perioden hatte kennen lernen. Es war aber zuerſt ein Aufſatz von F. Mertens in der Wiener Bauzeitung von 1845: „Prag und ſeine Baukunſt“, der die große Fülle und die eigenthümliche Bedeutſamkeit der in der Hauptſtadt Böhmens vorhandenen Monumente hervorhob und in der Herrn Mertens eigenthümlichen, philoſophiſch-hiſtoriſch-ſtatiſtiſchen Weiſe der allgemeinen Monumentalgeſchichte und Monumentalſtatiſtik anzuſchließen ſich bemühte. Mag man auch mit den durch ihr gewonnenen Reſultaten nicht überall übereinſtimmen — er ſelbſt iſt in ſeinen ſpäter erſchienenen Tabellen z. Th. weſentlich davon abgewichen — ſo kann man doch nur ſehr bedauern, daß der Verfaſſer nur noch einmal einen ähnlichen Gegenſtand in ähnlicher Weiſe behandelt hat, den Aufſatz über Salzburg in derſelben Zeitſchrift 1846. Wir benutzen dieſe Gelegenheit, den mit dem Ganzen und Einzelnen der Baukunſt des Mittelalters ſo vertrauten Verfaſſer aufzufordern, auch andere für die Baugeſchichte des Mittelalters bedeutende Lokalitäten und Länder in ähnlicher Weiſe zu behandeln und den Alterthumsforſchern mitzutheilen.

Dieſe nähere Kenntnißnahme einer einzelnen, allerdings der vorwiegend bedeutendſten Lokalität Böhmens, ließ hoffen, daß auch das übrige Königreich verwandte Kunſtſchätze beſitzen werde. Die Skizzen einer Geſchichte der Baukunſt in Böhmen von Wieſenfeld, welche

als Andenken an die dritte Versammlung deutscher Architekten und Ingenieurs zu Prag im J. 1844 erschien (Mertens und Wiesenfeld schrieben von einander unabhängig), nennt nur wenige Monumente beiläufig neben den in Prag befindlichen, und giebt von keinem derselben Abbildungen. Um so erfreulicher begrüßen wir das in der Ueberschrift genannte Werk, dessen erstes Heft uns so eben vorliegt. Es enthält auf 12 Blättern die malerischen Ansichten des Aeußern und einzelner besonders pikanter Interieurs von 9 romanischen Kirchen Böhmens, und auf zwei Beiblättern die dazu gehörigen Grundrisse und Einzelheiten der Architektur. Alle sind in sehr charakteristischer Weise aufgenommen und vortrefflich radirt. Es freut uns, daß ein so tüchtiger Künstler, als welcher Herr Lorenz hier erscheint, es gegenwärtig wagt, in dieser vorzüglichen Technik wieder einmal hervorzutreten, nachdem sie durch die so einschmeichelnde glatte Behandlung der Lithographie neuerlich fast völlig beseitigt erschien. Wir hätten hiebei nur eins zu wünschen: daß die Ansichten einiger Kirchen, davon das Detail entweder ganz fehlt oder doch sehr zurücktritt, in kleinerem Maßstabe dargestellt wären, und daß es dadurch möglich geworden wäre, noch mehreres Detail zu geben, namentlich der stets so charakteristischen Profilirungen. Einige Durchschnitte, besonders der basilikenartigen und der Rundkirchen, hätten gleichfalls nicht fehlen sollen. Auch würde es lohnreicher gewesen sein, die Grundrisse und Details mit den Ansichten auf demselben Blatte zu vereinigen, anstatt letztere auf Beiblättern zusammenzuhäufen. Endlich dürfte es der Deutlichkeit wegen gut sein, in den Grundrissen das Mauerwerk späterer Zusätze durch eine lichtere Schattirung von dem älteren zu unterscheiden. Wir bitten die verehrten Herausgeber, falls ihnen diese Zeilen zu Gesichte kommen sollten, obige Bemerkungen nicht als Ausstellungen der schönen Gabe zu betrachten, sondern als praktische Winke zur Vervollständigung der hoffentlich noch recht bedeutenden Fortsetzungen des vorliegenden Heftes.

Was nun den Inhalt selbst betrifft, so zeigen drei Kirchen die für Böhmen so charakteristische Kreisform des Grundrisses, mit einer gegen Osten vortretenden halbkreisförmigen Absis, und über dem Dache durch ein rundes Thürmchen mit mehreren rundbogigen Doppelfenstern und Mittelsäule geschmückt. Schon Mertens a. a. O. nennt uns drei Rundkirchen, welche in Prag selbst vorhanden sind. Er findet in den Detailsbildungen der bedeutendsten unter ihnen, der Bethlehemskapelle in der Postgasse (die anderen entbehren gegenwärtig aller Details) „Stylformen, die ihr Alter mit ziemlicher Bestimmtheit in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts versetzen lassen.“ In den später erschienenen chronographischen Tafeln setzt er dieselbe um 1260 an, die beiden anderen Rundkapellen aber, S. Martin auf dem Wischerad und S. Longinus bei S. Stephanus noch um 10 Jahre später.

Auch in unserem Hefte wird eine der mitgetheilten Rundkirchen als in der Postgasse in Prag gelegen genannt, heißt aber hier die Kirche des kleineren heil. Kreuzes. Da die Abbildung beider einander durchaus entsprechen, so werden wir wohl dasselbe Gebäude vor Augen haben, und überlassen billig Anderen die Ausgleichung der Namensdifferenz.

Die zweite Kirche zu Holubitz bei Turnau zeichnet sich durch Anbauten auf allen Hauptseiten aus. Auf der Südseite des Rundbaues eine zweite halbkreisförmige Absis, fast größer wie die östliche, der gegenüber auf der Nordseite eine Sakristei angebaut ist, welcher jedoch ein alter Anbau voranging. Westlich führt der Eingang durch einen Glockenthurm hinweg. Der Text so wenig wie die Zeichnungen lassen es erkennen, ob diese Anbaue gleichzeitige oder spätere sind. Wir nehmen das letztere an, obschon dieselben immerhin alt genug sein mögen. Die wenigen vorhandenen Details deuten auf die Zeit um das J. 1200, wo der Kirche zuerst urkundlich Erwähnung geschieht. Die dritte Rundkirche zu Schelkowitz bei Trebnitz zeigt einen zierlich profilirten Rundbogenfries der Altarnische und eine gleiche Verzierung, welche die Rundbogenthür der Südseite ornamentartig umzieht. Namentlich letztere Ausbildung gehört schon der übermüthig gewordenen Kunst an, wie die romanische es im 13. Jahrh. wird, noch ehe sie von der gothischen gebrochen wurde.

Rund- und Polygonkirchen kommen anderwärts zwar auch vor (v. Lassaulx über die S. Mathiaskapelle zu Cobern zählt ihrer eine ganze Reihenfolge auf, die sich namentlich aus den Ländern des Ziegelbaues noch sehr vermehren läßt), aber es ist doch auffallend, diese eigenthümliche Form hier so häufig und in so wesentlich übereinstimmender Anordnung vorzufinden. Auch in ihrer nur mäßigen Größe stimmen sie sehr zusammen; die Kirche zu Schelkowitz hat nur 18 Fuß Durchmesser, die anderen wenig mehr.

Die Kirche in Podwinetz bei Jung-Bunzlau zeigt gleichfalls eine außergewöhnliche Anlage. Bei quadratischer Grundform des Schiffes enthält dasselbe in seiner westlichen Hälfte eine gewölbte Empore, die durch eine Wand von der übrigen Kirche abgeschlossen ist, innerhalb welcher ein größerer Bogen und jederseits ein Doppelfenster mit Mittelsäule sich gegen dieselbe öffnen: eine Anordnung, wie sie sich wohl für eine Doppelkapelle oder ein Nonnenchörlein schickt. Daß diese eigenthümliche Anlage ihren Ursprung einem der genannten oder einem ähnlichen Zwecke verdankt, erhellt auch daraus, daß die Süd- und Westseite, laut des Textes, ganz kahl sind. Wenn derselbe Text aber aus der Bekleidung des gekreuzigten Heilandes im Bogenfelde des reichen Südportals auf Entstehung der Kirche im 11. oder Anfange des 12. Jahrh. schließt, so ist die Theorie solcher Crucifixen u. s. w. zunächst erst gründlich festzustellen, da nicht zu verkennen ist, wie dergleichen bei uns bis jetzt noch auf völlig willkürlichen Annahmen basirt. Im vorliegenden Falle aber zeigt die übermüthig reiche Ornamentik desselben Portales, so wie des großen Bogens der oberen Halle, eine bedeutend spätere Periode an. Das Bogenfeld des unteren Portales nicht minder, wie der obere Bogen werden in ähnlicher Weise wie die Thür zu Schelkowitz von einem Rundbogenfriese umkränzt; aber dieser Reichthum ist zugleich mit einer gewissen Plumpheit gemischt, wie er den romanischen Bauwerken Süddeutschlands im 13. Jahrh. vorzugsweise charakteristisch ist. *)

Zwei der dargestellten Kirchen zeigen Basilikenform, doch ohne Querhaus. Bei jeder von ihnen wird jedes der drei Schiffe östlich durch eine Absis geschlossen, deren Rundbogenfries bei der größeren jedesmal durch Lissenen unterbrochen wird. Die Kirche in Tismitz bei Böhmisch-Brod ist noch durch zwei westliche Thürme geschmückt, die zu Presek bei Prag aber durch einen mittleren über dem Altarhause, das gegen Osten ausgerückt ist, hart vor der Absis; doch scheint die Ursprünglichkeit dieser Thurmanlage nicht ganz sicher zu sein. Der Verfasser hat zwar hier, wie bei den übrigen Darstellungen, die Wirklichkeit sehr treu wiedergegeben: wer aber mit dergleichen überputzten und übertünchten Kirchen zu thun hatte, weiß, wie schwierig es oft ist, spätere Zusätze zu unterscheiden, es sei denn, daß man Gelegenheit hat, zuvor den Putz von den cha-

*) S. d. Unterz. Bauw. d. Mittelalters in Regensburg, Deutsches Kunstblatt 1852. S. 164 ff. Die von mir daselbst als Beispiel spätromanischer Architektur und Ornamentik in Süddeutschland genannte Kirche zu Ober-Wittighausen unweit Würzburg ist laut eines im Pfarrarchive daselbst noch vorhandenen Ablaßbriefes, wie mir Herr Pr.-Lieutenant Becker, jetzt in Würzburg, mitgetheilt hat, erst im J. 1285 gebaut worden.

rakteriſtiſchen Stellen zu entfernen. Aber wir können doch unſer Bedauern nicht unterdrücken, daß zur Erkenntniß der inneren Struktur obiger Baſiliken uns kein Längen- oder Querdurchſchnitt, noch irgend ein Detail der Säulen, Pfeiler, Bogen, Geſimſe u. dergl. gegeben wird. Sie mögen allerdings arg genug verdorben ſein.

Unter den drei einſchiffigen Kirchen befinden ſich zwei in der Stadt Poritz an der Sazava. Die des heil. Gallus zeichnet ſich durch eine Krypta aus, deren maleriſche Anſicht auf einem der Blätter ein höchſt anziehendes Bild darbietet. Vier ſchlanke achteckige Säulen mit Würfelkapitälen ſtützen nebſt den einfachen Wandkonſolen die rundbogigen Gurtbogen, zwiſchen denen ſich das gleichfalls rundbogige Kreuzgewölbe, noch ohne Graten, ſpannt. Nächſt den Krypten von S. Georg in Prag und S. S. Cosmus und Damian in Alt-Bunzlau iſt die der S. Gallus-Kirche zu Poritz die dritte, welche in Böhmen bis jetzt nachgewieſen wurde. *)

Daß die romaniſchen Bauwerke Böhmens im vorliegenden Hefte nicht abgeſchloſſen ſind, leuchtet ein, und einige Probeblätter des zweiten, welche uns gleichfalls vorliegen, deuten noch auf eine reiche Ausbeute hin. Die Veröffentlichung dieſer Monumente wird auch noch das Gute haben, daß die Behörden, welche auch im öſterreichiſchen Kaiſerſtaate zur Beaufſichtigung der Kunſtdenkmäler gegen Zerſtörung eingeſetzt ſind, von deren Vorhandenſein Kenntniß nehmen, und dadurch die Möglichkeit erlangen, dem Abbruche und der Verderbung derſelben mit Kraft entgegenzutreten: denn leider erfahren wir aus dem anliegenden Texte, wie auch in jenem Lande die alterthümlichſten Monumente für das vergrößerte Bedürfniß der Gemeinden theils entſtellende Erweiterungen erhalten, theils gänzlich, Behufs Neubaues, abgebrochen werden. Von Herzen wünſchen wir, daß dieſen Barbareien fortan durch das thatkräftige Einſchreiten jener wohlthätigen Behörde Einhalt gethan werde, indem den Gemeinden die nothwendigen neuen Kirchen möglichſt auch an neuen Orten erbaut, die alten aber als täglich neues Andenken der Frömmigkeit und des Kunſtſinnes der Vorfahren erhalten werden mögen.

F. v. Quaſt.

*) Die Unterkirche der Schloßkapelle in Eger kann nicht als Krypta bezeichnet werden, und gehört eigentlich nicht nach Böhmen, da die kaiſerliche Grenzveſte Eger erſt im 14. Jahrh. mit Böhmen vereinigt wurde.

Zeitung.

It. Nürnberg. Der Bildhauer Rotenmundt beabſichtigt, für die Ausſtellung im Induſtriepalaſte zu München das ganze Grabmal der Schreyer und Landauer, die Paſſion Chriſti an der Sebalder Kirche von Adam Kraft vom J. 1492, in der Fleiſchmann'ſchen Fabrik abzugießen. Dieſes Hochbild iſt eins der herrlichſten Denkmäler altdeutſcher Bildnerei. Es füllt den Raum zweier 8' breiter Pfeiler mit ihrem 18' breiten Zwiſchenraume, nimmt alſo eine Länge von 34' bei 9' Höhe ein. Die Bilder mit etwa 4' hohen Hauptfiguren ſtellen auf dem Pfeiler zur Rechten die Kreuztragung, auf der Hauptwand die Kreuzigung und Grablegung, endlich am Pfeiler zur Linken die Auferſtehung dar. Im letzten Bilde iſt beſonders der ſchöne Kopf Chriſti bemerkenswerth, in deſſen idealen Zügen ſich das Siegesbewußtſein des überwundenen Todes auf unnachahmliche Weiſe ausſpricht.

Stuttgart. Die in Paris mit ſo großem Beifall aufgenommene Biographie Leopold Roberts von Feuillet de Conches erſcheint demnächſt in einer deutſchen Bearbeitung von Dr. Emanuel Zoller, welcher ſchon längere Zeit damit beſchäftigt iſt.

Rom, im März. Am 13. ſtarb hier der ausgezeichnete Kupferſtecher und Steinſchneider, Prof. L. Pichler, im 81. Lebensjahre am Schlagfluß. Er wirkte früher als Lehrer an der Akademie der Künſte in Wien. (A. Z.)

W. **Amſterdam,** im März. Die Enthüllung des Standbildes des vorigen Königs von Holland Wilhelm II. hat am 23. d. Mts. ſtattgefunden.

Die Königin Wittwe hat dem Kupferſtecher Joh. de Mare, einem gebornen Holländer, in Paris wohnhaft, einen koſtbaren mit Juwelen beſetzten Ring geſchenkt als Beweis ihrer Zufriedenheit für den ihr vom Künſtler überſandten Probedruck ſeines Stichs nach Titian's Grablegung im Louvre. De Mare hat auch einige Stiche nach Jan Steen's Bildern, wie namentlich nach dem berühmten Gemälde, der St. Nikolausmorgen, geliefert.

Donnerſtag den 27. April und an den folgenden Tagen:

Verſteigerung von **Kupferſtichen, Holzſchnitten und Handzeichnungen,**

zum Theil aus dem Nachlaſſe eines Malers herrührend,

bei J. M. Heberle in Cöln.

Die Sammlung enthält eine große Anzahl ſeltener Blätter von Dürer, Cranach, Jfr. v. Meckenem, Wille, Callot ꝛc.

Cataloge ſind durch alle Buch- und Antiquar-Handlungen gratis zu beziehen; in **Berlin** ſind dieſelben **vorräthig** bei den Herren **Gebr. Rocca, Schenk und Gerſtäcker, J. A. Stargardt** und **A. Meyer,** Lindenſtraße Nr. 78.

Im Verlage von **F. A. Brockhaus** in Leipzig erſchien ſoeben und iſt durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Proportionslehre der menſchlichen Geſtalt.

Von **K. G. Carus.**

Zum erſten Male morphologiſch und phyſiologiſch begründet. Mit 10 lithographirten Tafeln. Folio.

In Carton. 12 Thlr.

Eine gründliche wiſſenſchaftliche Erörterung der äußern Maaßverhältniſſe des menſchlichen Organismus, gleich intereſſant für den Philoſophen wie für den Naturforſcher und den Künſtler.

Von dem Verfaſſer erſchien früher ebendaſelbſt:

Symbolik der menſchlichen Geſtalt.

Ein Handbuch zur Menſchenkenntniß. Mit 150 in den Text eingedruckten Figuren. 8. 1853.

Geh. 2 Thlr. 20 Ngr.

Ein von dem deutſchen Publikum mit der lebhafteſten Theilnahme aufgenommenes, höchſt intereſſantes Werk über die Bedeutung der äußern menſchlichen Bildung für inneres ſeeliſches und geiſtiges Leben.

Verlag von **Ernst & Korn** (Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung),
in Berlin (Königl. Bauakademie Nr. 12).

Architektonisches
Skizzen-Buch.

Eine Sammlung

von Landhäusern, Villen, ländlichen Gebäuden, Gartenhäusern, Gartenverzierungen, Gittern, Erkern, Balkons, Blumenfenstern, Brunnen, Springbrunnen, Hofgebäuden, Einfassungsmauern, Candelabern, Grabmonumenten und andern kleinen Baulichkeiten, welche zur Verschönerung baulicher Anlagen dienen, und in Berlin, Potsdam und an andern Orten ausgeführt sind.

Mit Details.

In zwanglosen Heften.

Preis des Heftes von 6 Blatt in Lithographie, farbigem Druck und Kupferstich 1 Thaler.

Die bis jetzt erschienenen 14 Hefte enthalten:

I. Jägerhaus bei Potsdam. — Portierhaus bei Potsdam, von Persius. — Chausseehaus bei Charlottenburg. — Gartensitze zu Babelsberg. — Gartenhaus bei Duisburg, von Böhm. — Details dazu. — Verkaufsbude in Cannstadt. — Gartenlaube bei Eisenheim. — Laubengang am Alsterbassin in Hamburg. — Gitter um die Statue Friedrich Wilhelm III., von Stüler. — Brücke im Schloßgarten Bellevue, von Strack.

II. Oberwärterhaus in Glienicke, von v. Arnim. — Wohnhaus auf dem Bahnhofe zu Rastatt, von Eisenlohr. — Holzträger. — Thür-Verhau in Potsdam. — Holz-Ballons in Potsdam, von Grubitz. — Holz-Details. — Kegelbahn bei Berlin, von Strack. — Holzgitter im Thiergarten, von Strack. — Brücke im Thiergarten. — Brücke in München. — Berlhäuschen auf Babelsberg, von Gottgetreu.

III. Kanarienvogelhaus in Glienicke bei Potsdam, von v. Arnim. — Details dazu. — Eingang der Villa Liegnitz bei Potsdam, von v. Arnim. — Thürklinke. — Einsteighalle vom Bahnhofe in Nürnberg. Nach Zeichnungen von G. Borstell. — Details dazu. — Verzierung einer Giebelspitze, Brüstung, vom Bau-Inspecter Wolff.

IV. Wärterhaus bei Sanssouci. — Familienhaus bei Potsdam, von v. Arnim. — Springbrunnen vor der grünen Rampe von Sanssouci, von Stüler. — Gartenhaus bei Frankfurt a. M., von A. Schultz. — Taubenhaus in Berlin, von Ramm. — Kleines Landhaus bei Potsdam, von v. Arnim.

V. Umbau eines Försterhauses bei Potsdam, von Gottgetreu. — Hauptstiege im Leinwandhause in Frankfurt a. M. Entworfen von Geelhaar, gezeichnet von A. Schultz. — Landhaus bei Frankfurt a. M., von A. Schultz. (Giebel-Ansicht.) — Dasselbe, Haupt-Façade. — Dasselbe, Detail. — Garten-Perron bei Frankfurt a. M., von A. Schultz.

VI. Villa bei Potsdam, von v. Arnim. — Erker an einem Hause in München. Nach einer Zeichnung von A. Schultz. — Balkon, Fenster, Console und Dachgesims von einem Hause in München. Nach Zeichnungen von G. Borstell. — Familienhäuser bei Potsdam, von v. Arnim. — Forsthaus bei Heinrichau in Schlesien, von Martins. — Landhaus in Heringsdorf, von Hitzig.

VII. Brücke im Thiergarten bei Berlin, von Runge, gezeichnet von v. Keller. — Portierhaus Nr. III. in Glienicke bei Potsdam, von v. Arnim. — Zwei Landhäuser im Thiergarten bei Berlin. — Ballengiebel am Cabinetshause in Sanssouci, von Persius, gezeichnet von Gottgetreu. — Zwei Schaufenster in Frankfurt a. M., von Ritter, gezeichnet von A. Schultz. — Gartenlaube im arabischen Styl bei Frankfurt a. M., von A. Schultz.

VIII. Schleusenwärterhaus bei Berlin, von Helfft. — Giebel eines Pferdestalles bei Potsdam, von Persius, gezeichnet von v. Keller. — Treibhaus mit Gärtnerwohnung und herrschaftlichem Salon, von Hitzig. — Eingang zum Paradiesgärtlein bei Sanssouci, von Gottgetreu. — Gartenbank und Tisch, von Ramm. — Gartensitz bei Potsdam, Stallgebäude bei Potsdam, von v. Arnim.

IX. Details aus den Wartesälen vom Bahnhofe zu Carlsruhe, von Eisenlohr, gezeichnet von Borstell. — Skizze vom Profil der Wartesäle des Carlsruher Bahnhofes, gezeichnet von Borstell. — Thorweg vom Palais der ungar. Nebelgarde in Wien, gezeichnet von Borstell. — Bänke bei Sanssouci, von Hesse, gezeichnet von v. Keller. — Umbau eines Wohnhauses in Geim bei Potsdam, von v. Arnim. — Wirthschaftsgebäude auf dem ehemals Hegewald'schen Grundstücke bei Dresden, von Lohse, gezeichnet von Borstell. — Verhau dazu.

X. Erbbegräbniß bei Berlin, von Wäsemann. — Veranda und Gartenmauer der Villa Borsig bei Berlin, von H. Strack. — Wirthschaftsgebäude bei Dresden, von Lohse. — Details dazu. — Balkengitter vom Café Pedrocchi in Padua. — Balkengitter von einem Hause in Stuttgart. — Ballon-Betrachtungen in London, gezeichnet von Borstell. — Oeffentliche Brunnen in München, gezeichnet von Stuhlmann.

XI. Hildebrandt's Villa am Canal bei Berlin, von Kirchhoff, gezeichnet von v. Keller. — Perron an einer Conditorei in der Bellevue-Straße bei Berlin, gezeichnet von Wernekinck. — Gartenhaus zu Hildebrandt's Villa am Canal bei Berlin, von Kirchhoff, gezeichnet von v. Keller. — Hölzerne Einfriedigungen und Planken in München, gezeichnet von C. Stuhlmann. — Brücke im Thiergarten bei Berlin, von Helfft, gezeichnet von Wernekinck. — Gartenmauer in Moabit bei Berlin, gezeichnet von Wernekinck.

XII. Hofgebäude von Hanschild's Maschinenbau-Anstalt. — Erker am Hofgebäude von Hanschild's Maschinenbau-Anstalt, von L. Schultz, gezeichnet von v. Keller. — Villa bei Zepten, von Stüler, gezeichnet von Hoffmann. — Grabdenkmal nebst Gitter-Detail, von Strack, gezeichnet von Borstell. — Pavillon neben dem Cabinethause von Sanssouci, von v. Arnim. — Dorfschmiede, von Stüler.

XIII. Giebel an Hanschild's Wohnung in Schönhausen bei Berlin, entworfen und ausgeführt von L. Schultz, gezeichnet von A. Schultz. — Details dazu, desgl. — Weinberghaus in Sanssouci, entworfen von Hesse, gezeichnet von v. Keller. — Landhaus bei Königsberg, entworfen von Stüler, gezeichnet von Hoffmann. — Balkonthür am Jagdschloß Waidmannsheil im Reussischen, von Eberhard. — Pforte an der Ummährungsmauer der Schloßkirche zu Sagan, entworfen von v. Dorst, gezeichnet von Hennicke. — Brunnen in der Villa Liegnitz bei Potsdam, entworfen von Schadow, gezeichnet von v. Keller. — Blumenfenster in Sanssouci, entworfen von Persius, gezeichnet von v. Keller. — Glockenhäuschen am Schulgebäude in Potsdam, entworfen von Stüler, gezeichnet von v. Keller.

XIV. Mittel-Theil eines Hauses der Lenné-Straße in Berlin, von Stüler, gezeichnet von v. Keller. — Gartenhalle nebst Giebel-Ansicht auf Hanschild's Grundstück in Schönhausen bei Berlin, erfunden und ausgeführt von L. Schultz. — Erker an Nitsche's Haus in der Spandauerstraße in Berlin, erfunden und gezeichnet von Wäsemann. — Weinbergshaus bei Sanssouci, Ostseite, erfunden von Hesse, gezeichnet von v. Keller. — Landhaus in Moabit bei Berlin, von Strack, gezeichnet von v. Keller. — Brunnen in Anclam, von Gottgetreu. — Ziehbrunnen auf Schloß Albrechtsberg bei Dresden, von Lohse, gezeichnet von Borstell.

Das „Architektonische Skizzenbuch", welches sich die Gunst des Publikums in einem hohen Grade durch die Mitwirkung der bedeutendsten Architekten erworben, erscheint ohne Unterbrechung in Zwischenräumen von acht Wochen, und ist in jeder soliden Buchhandlung vorräthig zu finden oder durch dieselbe zu beziehen.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 16. **Donnerstag, den 20. April.** **1854.**

Inhalt: Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit? Ein Versuch von A. Teichlein. II. (Fortsetzung.) — Die byzantinische Frage. Von C. Schnaase. (Schluß.) — **Kunstliteratur.** Südfrüchte, Skizzenbuch eines Malers, von F. Pecht. M. M. — Kupferstichwerk. Wilhelm's von Kaulbach Wandgemälde ꝛc. F. E. — Eine neue Art lithographischer Vervielfältigung. — **Zeitung.** Wien. Nürnberg. Hannover. — **Kunstvereine.** Uebersicht der Kunstausstellungen im Jahre 1854. Der Kunstverein für das Königreich Hannover. — Bekanntmachung.

Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit?

Ein Versuch von **A. Teichlein.**

II.

(Fortsetzung.)

Eine tüchtige Kritik, welche ehrlich und energisch in der Sache, schonend gegen Personen und populär in der Behandlung, als jener einsichtsvolle und theilnehmende Freund die Kunst in ihrem Entwicklungsgange geleiten wollte, vermöchte ohne Zweifel vieles Gute zu stiften. Gleichwohl würde auch die vortrefflichste und thätigste Kritik allein kaum hinreichen, die ästhetische Bildung und das Kunststreben unserer Zeit gründlich zu heben und zu läutern. Ihre Hauptmacht, das darf man nicht übersehen, liegt denn doch nur in dem indirekten Einfluß, welchen sie dadurch mittelbar auf die Kunst übt, daß sie unter der Masse der genießenden Laien Geschmack und Urtheil verbreitet und, indem sie der öffentlichen Meinung die Richtung auf das Bessere giebt, somit bestimmend auf den Erfolg einwirkt, allmälig auch den Ehrgeiz der Künstler auf das wahrhaft Löbliche hinleitet. Das ist aber ein langer Umweg von unzähligen Hindernissen durchkreuzt, auf dem nur mit consequenter Anstrengung und Beharrlichkeit und mit vereinten Kräften der Gleichgesinnten Etwas zu erreichen ist — wenn sich die Zeitumstände nicht allzu ungünstig gestalten. Mit dem direkten Einfluß der Kritik auf die Künstler selbst hat es aber ungefähr die nämliche Bewandtniß, wie etwa mit der Wirksamkeit jener Vereine zur Ausbildung der Gewerke, welche man in neuester Zeit ins Leben gerufen hat. Bei allem guten Erfolg mache man sich nur keine allzu optimistischen Illusionen! Auch sie mögen, wie die Kritik manches Erfreuliche bewerkstelligen; an eine durchgreifende und nachhaltige Wirkung ist aber nicht zu denken, bevor nicht durch eine zweckmäßige Reform der Schulen allen derartigen Bestrebungen in die Hände gearbeitet wird. Denn „die alten Meister auszubilden," (wie einmal ein verständiges Mitglied des Münchner Vereins bemerkt hat) das ist nahezu vergebene Mühe. Wer einmal seine feste bürgerliche Stellung eingenommen hat, der ist schwer zu corrigiren in seinen Ansichten und Grundsätzen, Vorurtheilen und Irrthümern, weil sie mit ihm seßhaft geworden sind, und finden obendrein die materiellen Interessen ihre Rechnung dabei, dann ist ohnehin kein Einspruch möglich. Das ist bei Künstlern nicht viel anders als bei Handwerkern; muß doch jedes Menschenkind in den sogenannten „reiferen" Jahren mehr oder minder „Geschäftsmann" werden! Das bringen nun einmal die Anforderungen des praktischen Lebens mit sich und es hat auch sein Schönes und Gutes. Damit aber alsdann, im Gedränge der Concurrenz, gemeine Gewinnsucht, mit mehr kleinlicher Eitelkeit als hochsinnigem Ehrgeiz vermischt, nicht der ausschließliche Antrieb alles menschlichen Dichtens und Trachtens werde, soll man früh dazu thun, das edlere Streben und den besseren Sinn zu wecken und zu festigen, und zwar, in der Kunst wie im Handwerk, zur Zeit da der Lehrling und Geselle noch frei und frank, von keiner materiellen Rücksicht gebunden, der Begeisterung für alles Schöne offen und in jeder Hinsicht bildsam ist. Aber auch ganz abgesehen von dem Machtgebot des Erwerbs, das im späteren Alter die zünftige Stabilität an die Stelle der fortschrittslustigen Beweglichkeit der Jugend setzt: darf man es dem Handwerker verargen, wenn sich sein ästhetischer Sinn nicht leicht über die sklavische Nachahmung französischer Modekupfer erhebt, da man ihn auf der Feiertags- oder polytechnischen Schule wenig mehr gelehrt hat, als griechische Palmetten, Ochsenaugen und Perlenstäbe möglichst geistlos copiren, anstatt ihm das Geheimniß einer sinnreichen, organischen Ornamentik und Tektonik der Geräthschaften, Waffen, Gefäße ꝛc. aufzuschließen und ihn zu selbstthätiger Erfindung nach dem Beispiel unserer altdeutschen Gewerksleute, oder doch mindestens zu einer verständigen Nachbildung und Verwendung der guten Vorbilder anzuleiten? Und mit welchem Recht, läßt sich ganz aus dem nämlichen Grunde fragen, verlangt man von unsern Künstlern, daß sie auf jenem Höhepunkt der Bildung stehen, welchen die stoff- und formenreiche Kunst der Neuzeit in der That erheischt? Denn die alte Klage, welche bereits Meister Dürer (in der Einleitung zu seiner Perspective) freilich in einem engeren Sinn

geführt hat, läßt sich heut zu Tage in viel umfassenderer Bedeutung erneuern: „man hat bysher in unsern deutschen Landen, vil geschickter jungen, zu der kunst der mallerey gethan, die man ohn allen grundt und allein aus einem täglichen brauch gelert hat, sind die selben also im unverstand wie ein wylder unbeschnittener bawm auff erwachsen, Wie wol etlich aus juen durch stettig übung ein freye Hand erlangt, also das sie jre werk gewaltiglich aber unbedechtlich, und allein nach jrem wohlgefallen gemacht haben ꝛc.“ Wenn man sieht, wie die künstlerische Laufbahn der Meisten anhebt, wird man, was an ihrem Ende vom Uebel ist, nicht ihnen allein zur Last legen können. Des Studirens, d. h. des Latein- und Griechischlernens überdrüßig, sucht mancher talentvolle Junge der philologischen Scylla zu entfliehen und — fällt in die akademische Charybdis, in den Antikensaal; oder sie kommen unmittelbar aus der Dorf- und Volksschule dahin, und das möchte gut sein; denn es ist soviel Handwerk in der bildenden Kunst, daß man wohlthut diesen Beruf frühzeitig zu wählen. Aber auf welcher Bildungsstufe können diese jungen Leute stehen und wie ist für ihre fernere Ausbildung gesorgt? So gut als gänzlich sich selbst und dem Zufall überlassen in allem was nicht gerade zeichnen und malen heißt, sind sie, im besten Falle, bei eigener Strebsamkeit, allen Kreuz- und Querzügen des individuellen Hanges preisgegeben, wie man sie in Folge einer Lectüre ohne Wahl und Leitfaden in der Jugend nur immer einschlagen kann. Und so entwickelt sich dann begreiflicherweise die autodidaktische Begriffsverwirrung in der Stoffwahl und den Behandlungsweisen, welche schon so viel Talent, Fleiß und redlichen Willen auf unfruchtbaren Wegen und mit verkehrten Mitteln verpufft hat; Bildungslosigkeit oder Ver- und Zerrbildung von Haus aus paralisirt ja auch den allenfallsigen Einfluß der Kritik fast gänzlich; denn da ist freilich schwer zu rathen und zu helfen, wo niemals die Erfahrung erkannt, und die Erkenntniß erfahren wurde, wo das lebendige Band von Theorie und Praxis, Denken und Thun nicht geknüpft ward, und alles aus einem dumpfen Instinkt geschieht, welcher blindlings seiner subjectiven Neigung und dem „herrschenden“ Geschmacke folgt. Wie sollte da von der bildenden Kunst das Signal zu der wilden Jagd nach gesuchter Originalität überhört werden, welche uns heut zu Tage ohnehin in allen übrigen Künsten:

„Statt des Wahren nur das Reizende,
Statt des Schönen nur das Beizende“

und „statt des Tiefen Mißgestalt“ aufdringen will, wie das Geibel'sche Sprüchlein sagt.

Reform der Schulen also, Herstellung von Bildungsanstalten im vollsten Sinn des Wortes, das ist das Losungswort und der dringende Mahnruf an den Staat! denn dann erst kann die kritische Diagnose unserer ästhetischen Uebel heilsam zu wirken anfangen, wenn man die Kur prophylaktisch bei der Jugend beginnt. Sollte man aber etwa befürchten, daß, mit der Erweiterung der künstlerischen Schulbildung jene übermäßige Reflectirtheit in die bildende Kunst kommen möchte, welche man an den Nachzüglern unserer jüngsten Literaturperiode tadelt, so wolle man nur die Merkmale des Epigonenthums in Kunst und Literatur mit einander vergleichen, um sich zu überzeugen, daß sie, der Natur der Sache nach, in der ersteren ganz andere sind, als in der letzteren und demnach ästhetische Bildung, als Mittel gegen den Verfall betrachtet, in der bildenden Kunst mit viel weniger Gefahr anzuwenden sein dürfte. In der großen Kette menschlicher Thätigkeit steht die Poesie zwischen der Wissenschaft und der bildenden Kunst; die bildende Kunst dagegen zwischen der Poesie und dem Handwerk. Hieraus erklärt sich von selbst, daß die Poesie allerdings bei einem Nachlaß an bildender Kraft jederzeit in das didaktische, doktrinäre und abstracte verfällt, die bildende Kunst aber bei einer Abnahme ihres idealen Schwunges stets in rein formelle und technische Ausbildung verläuft, mit einem Wort, in das Handwerk herabsinkt. Eine zweckmäßige ästhetische Bildung wird daher nicht so leicht zu fürchten haben, daß unter ihren Händen die bildenden Künstler halbe Gelehrte würden; weit entfernt, daß sie damit umginge einen genius homunculus in die Welt zu setzen, wird ihr einziges Ziel sein, die Künstler nicht zu bloßen Handwerkern werden zu lassen, und nebenbei vielleicht auch das Handwerk selbst der Kunst wieder näher zu bringen.

Eine bemerkenswerthe Beobachtung zum Beleg des Werthes eines wissenschaftlichen Haltes in der Kunst überhaupt läßt sich noch an dem Verlauf unserer letzten deutschen Literatur- und Kunstepoche machen. Um so viel inniger sich die Poesie, vermöge ihres unmittelbareren Verhältnisses zur Wissenschaft, mit der Winkelmann-Lessingschen Aesthetik und ihrer Fortbildung durchdrungen hat, um so viel reicher gestaltet sich der Planetenkranz unserer literarischen Sonnen, um so viel einsamer dagegen blieben die Leuchten unserer bildenden Kunst stehen, und um so viel rascher verfällt sie in Virtuosität und Bravour. — Keine Kunst weist übrigens den vollen Segen kunstwissenschaftlicher Bildung schlagender nach, als diejenige, welche den Laien gemeiniglich die regelloseste dünkt, nämlich die Musik. Wollte man es doch einmal versuchen, die bildenden Künstler dergestalt anzuleiten, daß sie mit den musikalischen Componisten an gründlichem Wissen alles dessen wetteifern könnten, was in ihrer Kunst gewußt werden kann und soll; vielleicht daß sie dann besser der Versuchung widerstünden, sich in ihren bleibenden Werken die instrumentale Virtuosität zum Vorbild zu nehmen, deren schnellverschollenen Leistungen ein Haschen nach momentanem Effekt noch viel eher zu verzeihen ist. — Um endlich wieder an die Thatsache zu erinnern, auf welcher vom Anbeginne meine Ansicht vom Werth der Kunstwissenschaft für die Kunst der Neuzeit gefußt hat, mögen jetzt auch, da just von Musik die Rede ist, die langvergessenen „Theoretiker mit Zopf und Schwert“ in die Schranken treten, welche uns Riehl in seinen „musikalischen Charakterköpfen“ neuerdings ins Gedächtniß gerufen hat, und die ja auch einen Beitrag liefern zum historischen Beweis des wesentlich kritischen und bewußten Entwicklungsganges aller modernen Kunst. — Für die Aufgabe und die Behandlung der Kunstlehre, wo sie auf den Künstler und insbesondere auf den Schüler wirken soll ist indeß noch Eines wichtig, worauf jener Seitenblick aufmerksam machen kann, den wir eben auf das literarische Epigonenthum geworfen haben. Genau besehen ist nicht so fast der Ueberfluß an Bewußtsein der Verderb unserer neuesten Poeten, als vielmehr die Vernachläßigung oder Demoralisation ihrer Gemüthsanlagen. Wer aber ein ganzer Künstler sein will, bei dem muß einem feinen Verstand und reichen Geist, auch ein feines und reiches Gemüth die Waage halten. Wer darum im Bereiche der Kunst die Geister zu erleuchten strebt, der sei nicht minder darauf bedacht, daß er zugleich die Herzen erwärme und die Gemüther läutere und erhebe. Denn hier handelt es sich nicht um eine einseitig gelehrte, abstract ästhetische Bildung, sondern um eine totale künstlerische, um eine ästhetische Charakterbildung. Was damit gemeint sei wird am einleuchtendsten werden, wenn ich die Mittel anzudeuten versuche, mit denen es bewerkstelligt werden müsse. Hiezu muß es erlaubt sein, die Reform der Akademien etwas umfassender zu erörtern, als es die Titelfrage dieses Versuches erfordern würde.

(Fortsetzung folgt.)

Die byzantinische Frage.

Von **C. Schnaase.**

(Schluß.)

Wir sind daher lediglich an die Monumente gewiesen, um aus ihnen selbst zu erforschen, ob sie die Spuren byzantinischen Einflusses zeigen.

Dies ist nun für die Architektur im Ganzen zu verneinen. Der romanische Styl hat einen von dem byzantinischen wesentlich verschiedenen Charakter und wir können ihn in seiner Entwickelung aus römischen Elementen so vollständig verfolgen, daß für einen byzantinischen Einfluß in größerm Maßstabe kein Raum bleibt. Nur in einzelnen, genau zu bestimmenden Fällen finden wir eine Nachahmung byzantinischer Formen, sehen dann aber auch, daß sie nur eine geringe und bald wieder erlöschende Einwirkung auf den einheimischen Styl ausübt. Nur in Italien ist diese Nachahmung eine directe, in den nördlichen Ländern ist sie, wie es schon in der vorigen Epoche bei der Münsterkirche in Aachen durch S. Vitale von Ravenna geschehen war, immer durch italienische Vorbilder vermittelt. Nehmen wir die süditalienischen Gegenden und Sicilien aus, deren Kunstrichtung in der That mehr eine, von abendländischen Einflüssen berührte byzantinische ist, so ist das bedeutendste Beispiel byzantinisirender Architektur auf dem abendländischen Kunstgebiete bekanntlich die Marcuskirche von Venedig. Wie wir gesehen haben, hatte sie selbst in der Metropole keine Nachahmung; die einzige bedeutende Kirche, welche sich an sie anschließt, S. Antonio in Padua, zeigt die byzantinischen Motive schon so umgestaltet, daß sie ihren eigenthümlichen Charakter verloren haben. Eine Einwirkung auf die romanische Architektur im Ganzen übte daher dieses Vorbild nicht einmal in Italien, geschweige denn in den nördlichen Ländern aus. Das einzige, sehr merkwürdige Beispiel byzantinisirender Architektur in diesen ist die Kirche von S. Front in Perigueux; allein da sie eine entschiedene Nachahmung jener Marcuskirche ist, so zeigt sie eben keine unmittelbare Verbindung mit Byzanz. Dazu kommt, daß diese Kirche nur in der Construction, nicht in den Details ihrem italienischen Vorbilde folgte und daß sie zwar die Entstehung mehrerer anderer Kuppelkirchen in dieser westlichen Gegend von Frankreich veranlaßte, in denen jedoch der byzantinische Charakter sich mehr und mehr verlor, so daß auch von dieser Stelle aus kein byzantinischer Einfluß auf die Gesammtentwickelung des romanischen Styls hergeleitet werden kann. An keinem andern Orte der nördlichen Länder finden wir byzantinischen Baustyl in gleich entschiedener Weise angewendet. Zwar zeigen einige Kirchen in und um Köln Kuppeln, die von Wölbungen in einer Weise getragen werden, welche an byzantinische Construction erinnert. Allein auch hier erstreckt sich die Aehnlichkeit nicht auf die Details, und wenn der Constructionsgedanke wirklich aus byzantinischen Studien entstanden sein sollte, so ist jedenfalls die Ausführung eine selbständige und abendländische. Man ist wohl soweit gegangen, den Gebrauch von Kuppeln, der im ganzen Abendlande, in einigen Gegenden seltener, in andern häufiger vorkommt, ja sogar die Anlage aller Rund- und Polygonbauten einem byzantinischen Einflusse zuzuschreiben.*) Allein bekanntlich hatten die Römer schon seit den Zeiten Augusts Rund- und Kuppelbauten, die auch in den ihnen unterworfenen nördlichen Ländern vorkamen, so daß diese Vorbilder schon ausreichten, um die Architekten des Mittelalters darauf hinzuleiten. Ueberdies sind diese Kuppeln unserer Länder von den byzantinischen wesentlich verschieden. Die byzantinische Kuppel besteht aus einer Halbkugel, die auf einem Gesimse ruht, welches in den Ecken durch besondere Kugelausschnitte gestützt wird; die nordische Kuppel ist ein meist achttheiliges Kreuzgewölbe. Diese hat eine verticale, jene horizontale Anordnung. Will man aber die Rundbauten und Kuppeln der Römer, vom Pantheon des Agrippa an, im Gegensatz gegen den reinen griechischen Architravbau, aus einer durch die Ausdehnung des römischen Reichs herbeigeführten Einwirkung des Orients auf den abendländischen Geist erklären, was in gewissem Sinne zuzugeben ist, so ist dies doch kein Einfluß des eigentlich byzantinischen, erst seit den Zeiten Justinians entstandenen Styls und darf daher ohne eine Verwirrung der Frage nicht hiehergezogen werden. Wenn dann auch wirklich noch andere einzelne Gebäude aufgezeigt werden können, deren Grundplan an byzantinische Bauten erinnert, wenn auch endlich in andern Fällen aus einer frommen oder eiteln Rücksicht eine Erinnerung an die Kirche des heiligen Grabes in Jerusalem**), oder an die Sophienkirche zu Konstantinopel***) in den Dimensionen oder in der Form der Bauten bezweckt wurde, so kann man dies noch nicht als den Beweis einer Einwirkung des byzantinischen Styls anführen, da eine solche Reminiscenz das Künstlerische und Technische der Architektur unberührt ließ. Ueberhaupt beginnt und äußert sich die beabsichtigte Nachahmung einer fremden Architektur der Natur der Sache und der Erfahrung nach immer zuerst an den Details, hier aber sind diese durchweg abendländisch und charakteristisch verschieden von den byzantinischen, und alle Aehnlichkeiten, die man in dieser Beziehung behauptet hat, sind entweder gar nicht vorhanden, oder doch nur von so allgemeiner Art, daß sie sich aus der gemeinsamen und hier wie dort allmälig erblassenden Tradition des römischen Styls vollkommen erklären und durch die dabei bestehenden Verschiedenheiten die Annahme einer directen Einwirkung ausschließen.****) Im Ganzen also ist ein Einfluß des byzantinischen auf den romanischen Styl überall nicht vorhanden.

Anders verhält es sich mit der Plastik und Malerei; hier haben unverkennbar zu verschiedenen Zeiten Einwirkungen der byzantinischen Technik und Anschauungsweise stattgefunden. Am Sichersten können wir sie in Italien nachweisen, wo man in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts mit vollem Bewußtsein der eignen Unfähigkeit byzantinische Künstler herbeirief und Kunstwerke in Byzanz bestellte. Hiedurch und durch weitere Nachahmung dieser Arbeiten kam

*) So namentlich Albert Lenoir in seinem Werke: Architecture monastique. Er rechnet schon S. Stefano in Rom und die Rundbauten Constantins zu den Beweisen byzantinischen Styls im Abendlande und giebt also diesem Letzten eine Ausdehnung, die sich nicht rechtfertigen läßt. Er nimmt übrigens (vgl. Annal. archéol. XII. p. 178) im Resultat denn doch nur einen geringen, durch die abendländische Richtung bald überwundenen Einfluß des Byzantinischen an.

*) Man kann es als wahrscheinlich zugeben, daß die Tempelritter ihren Charakter als Wächter des heiligen Grabes dadurch bezeichnen wollten, daß sie den von ihnen im Abendlande erbauten Kirchen eine der Grabkirche ähnliche Gestalt gaben und sie daher rund (wie in London und a. a. O.) oder polygenförmig, zwölfeckig wie in Segovia, achteckig wie in Laon und Metz (Alb. Lenoir a. a. O. p. 185. 209) anlegten. Kirchen, die man nach dem heiligen Grabe benannte, wurden auch noch später (z. B. im 14. Jahrh. in Brügge) polygenförmig, aber dann im Style ihrer Zeit gebaut.

**) So sollen die Mönche von S. Medard in Soissons im J. 1158 ein Gebäude in den Dimensionen der Sophienkirche erbaut haben. Dom Martene Voy. litt. t. II. p. 17.

***) Eine solche Aehnlichkeit haben in der That die stylisirten Blätter in der Ornamentation beider Style. Allein sie sind charakteristisch verschieden behandelt und erklären sich hier wie dort durch den Vergang der spätrömischen Sculptur und durch die Abnahme des plastischen Geistes. Das abendländische Würfelkapitäl ist von dem byzantinischen wesentlich verschieden; der Rundbogenfries (den z. B. Büsching gradezu als neugriechische Verzierung bezeichnet) kommt im Orient selten und in ganz andrer Form vor; die Zwerggalerien, die nur in Italien und im Rheinthale gebräuchlich sind, sind dem byzantinischen Style fremd.

dann dort ein byzantinisirender Styl auf, welcher sich, vielleicht auch noch späterhin durch weitere Verbindung mit Byzanz genährt, bis ins 13. Jahrh. erhielt, der aber keine Rückwirkung auf die übrigen Länder ausübte, da diese inzwischen schon weiter fortgeschritten waren und die Ausbildung eines eignen Styls begonnen hatten. Dagegen steht die merkwürdige Thatsache fest, daß in Deutschland schon früher, im Anfange des 11. Jahrh., wenigstens gewisse Kunstzweige, Miniaturmalerei, Elfenbeinsculptur, Metallarbeit, byzantinischen Charakter und byzantinische Technik annahmen, ohne daß urkundliche Nachrichten oder erkennbare Veranlassungen diesen Hergang erklären. Wir haben schon gesehen, daß die Ableitung dieses Einflusses von der Anwesenheit der Kaiserin Theophanu nicht haltbar und ein persönlicher künstlerischer Verkehr mit Byzanz nicht denkbar ist. Es bleibt daher nur die Annahme übrig, daß byzantinische Werke, die durch den Handel oder als Geschenke in die deutschen Klöster gelangten, als Vorbilder dienten und jenen griechischen Styl einheimisch machten, worauf auch der Umstand deutet, daß der byzantinische Einfluß vorzugsweise in solchen kleinern Arbeiten erkennbar ist.*) Freilich bleibt es dann auffallend, daß diese der Natur der Sache nach nothwendig kleine Zahl fremder Vorbilder eine so allgemeine Wirkung hervorbrachte. Allerdings wurde dies dadurch erleichtert, daß die Klosterschulen in Verbindung standen und so die Weise, welche in den angesehenern derselben gelehrt wurde, sich weithin verbreiten konnte. Allein dennoch war dies nur dadurch möglich, daß jenem fremden Style eine verwandte Sinnesrichtung und ein Bedürfniß entgegenkam. Dies ist denn aber in der That auch wohl zu begreifen. Dem gebildeten Sinne dieser mönchischen Künstler konnte die Haltungslosigkeit und Rohheit der bisherigen Kunstarbeiten, namentlich in der Zeichnung der Figuren, nicht entgehen. Eine Abhülfe gegen dieses Uebel konnte man nach der allgemeinen Tendenz der Zeit nur durch engeres Anschließen an die Tradition, d. i. an römische und altchristliche Vorbilder erwarten. Da es nun in Deutschland an wirklich römischen, vor dem völligen Untergange der antiken Kunst entstandenen Werken fast gänzlich fehlte, da man hier zwischen Römischem und Byzantinischem nicht unterschied und die geringen Ueberreste antiken Sinnes, die in beiden übrig waren, für gleichbedeutend hielt, so ist es begreiflich, daß man die Vorbilder, deren man habhaft werden konnte, ohne sorgfältige Kritik nachahmte. Dies konnten aber, da Italien in diesem Jahrhundert fast nichts producirte, nur byzantinische Arbeiten kleinerer Art sein, die man daher als die Ueberlieferung des Richtigen betrachtete und benutzte. Hiedurch erklärt es sich auch, daß die mannigfachen und zum Theil ziemlich ausführlichen Berichte der Chronisten über die künstlerische Wirksamkeit der Bischöfe und Aebte oder über die Einrichtung der Klosterschulen niemals der byzantinischen Hülfsmittel gedenken; man sah in ihnen nichts Abweichendes von der sonstigen Tendenz aller Studien. Dazu kam dann aber noch ein anderer bestimmender Umstand. Die vorherrschende Tendenz dieser klösterlichen Civilisation ging dahin, Ordnung und Regel an die Stelle der Verwilderung und Gedankenlosigkeit zu bringen. Diese Eigenschaften fand man nun in den byzantinischen Arbeiten in abstracter und erstarrter, aber eben deshalb leicht zu erkennender und nachzuahmender Weise, verbunden mit einer eleganten, saubern Technik. Selbst die Schwächen dieser Arbeiten, der leichenhafte Farbenton, die steif geordnete Gewandung, der Ausdruck der Unfreiheit, hatten für die Lehrer der Klosterschulen nichts Abstoßendes. Die Völker waren zwar höchst verschieden; das von Byzanz in orientalischer Knechtschaft erschlafft, in jeder Beziehung verfallen, die abendländischen Nationen roh, aber kräftig und freiheitsliebend. Aber die Völker machten die Kunst noch nicht, sie war im Abendlande wie im griechischen Reiche ganz in den Händen der Klostergeistlichen, und diesen war die strenge, starre Form gerade zusagend; sie fanden darin einen Ausdruck, der ihrem eigenen ascetischen Streben entsprach, und an den das Volk zu gewöhnen sie für nützlich halten mochten. Der byzantinische Styl hatte mit einem Worte eine Verwandtschaft mit der strengen kirchlichen Richtung des elften Jahrhunderts. Daher fand er in Italien Eingang, als die hildebrandinische Reaction gegen das bisherige laxe Wesen siegte, daher kam er in Deutschland, wo diese Strenge schon früher herrschte, seit den Zeiten Heinrichs II. in Aufnahme. Von hier aus verbreitete er sich dann durch die Verbindung der Mönchsorden und vermöge des höhern Ansehens der deutschen Klosterschulen über die andern abendländischen Gegenden.

Aus diesem Zusammenhange erklärt sich denn auch das Uebrige. Der byzantinische Styl fand nur soweit Eingang, als jenes Bedürfniß und jene Vorbilder es bedingten. In Werken von höherer Bedeutung und größerer Dimension, für welche die transportabeln byzantinischen Arbeiten, die man allein kannte, kein Vorbild gaben, und bei denen sich das eigne Gefühl mächtig regte, fand er überall keinen Eingang. Hier herrschte vielmehr, da Werke dieser Art meistens mit Gebäuden zusammenhingen, das architektonische Element, welches allerdings in seiner strengen Anwendung auf die Form des Lebens einigermaßen ähnliche, aber doch sehr verschiedene Wirkungen wie jene byzantinisirende Regelung hervorbrachte. In den Sculpturen der Michaeliskirche zu Hildesheim, an dem Relief des Externsteines sind daher keine, oder doch nur höchst schwache Anklänge an byzantinische Weise zu entdecken. Je mehr sich die Architektur und mit ihr das eigne Formgefühl hob, desto mehr verschwanden jene Einflüsse. Allerdings gilt dies von den französischen Sculpturen nicht in demselben Grade, wie von den deutschen; während diese sich zu höherer Freiheit ausbildeten und dadurch sich von dem Byzantinischen entfernten, entwickelte sich bei jenen immer mehr ein Styl, der in seinen langgedehnten Gestalten, in der Häufung der Falten, in der saubern aber kleinlichen Verzierung der Gewänder wiederum stärker dorthin neigte und sich so bis in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts erhielt. Allein dennoch dürfen wir hier, zumal da die architektonische Plastik den Byzantinern völlig fehlte, keineswegs eine neue Einwirkung vom Oriente aus, sondern nur eine specifische Aeußerung des architektonischen Formgefühls dieser Gegenden, verbunden mit einem Nachklange des frühern Miniaturenstyls annehmen. Ueberall verlor sich also jenes byzantinische Element mit der Ausbildung des architektonischen Sinnes, verschmolz mit demselben, verschwand ebenso unbemerkt, wie es sich eingeschlichen hatte. Wir sehen daher, daß es nur eine Uebergangsstufe bildete, ein Hülfsmittel, dessen der einheimische Geist sich bediente, weil es ihm entsprach, weil er durch dasselbe eigne, größere Arbeit ersparte, das ihn in seiner Entwickelung nicht hemmte, sondern förderte, das er fallen ließ, sobald seine Kräfte soweit gestärkt waren, um es zu entbehren. Es vertrat die Stelle, welche bei völlig naturgemäßer Entwickelung der Kunst die architektonische Regel allein einnimmt, war nur ein Surrogat für dieselbe, bis dahin, daß sie

*) Unter Andern waren namentlich auch die Seidenwaaren, welche man in dieser Epoche im Abendlande brauchte, sämmtlich orientalischen Ursprungs, da es im Abendlande Fabriken dieser Art nicht gab. Indessen ist nicht erweislich, daß die Muster, die man hier fand, einen erheblichen Einfluß auf die abendländische Kunst ausübten. Einige Gewänder aus solchen Stoffen sind noch jetzt erhalten, so namentlich das angebliche Chorgewand Karls des Großen in der Kathedrale von Metz, andere in Chinon, im Mans, in Auxerre. Sie zeigen sämmtlich Thiergestalten, Giraffen, Löwen, Adler in schematischer Zeichnung und stammen wahrscheinlich nicht aus dem byzantinischen Reiche, sondern aus arabischen Fabriken. S. einige Abbildungen derselben in Caumonts Abécédaire d'archéologie 1. Ausg. S. 19. ff.

hinlänglich gereift war, um die andern Künste zu leiten. Daß man einer solchen Entlehnung bedurfte, daß sie sich eine Zeitlang erhalten konnte, hängt damit zusammen, daß die Kunstübung im Mittelalter eben nicht ein freies Product des Nationalgefühls, sondern ein traditionelles Bedürfniß der Kirche war, daß sie daher auch schon vor dem Zeitpunkte ihrer natürlichen Entwickelung stattfinden mußte, und sich nur durch fremde Hülfe erhalten konnte. Daher fand denn auch in der Architektur kein irgend erheblicher Einfluß von Byzanz her statt, weil diese Kunst die ersterwachende und an einheimische Verhältnisse geknüpfte ist, während die andern Künste in ihrer Verfrühung dieser Stufe bedurften. In der That ist also dieser Einfluß eine sehr merkwürdige, bedeutsame Erscheinung, hinter welcher man aber nicht, wie es oft geschehen ist, ein specifisches kirchliches Geheimniß zu suchen hat, sondern die uns nur die schon sonst bekannte Eigenthümlichkeit der mittelalterlichen Kunst und des ganzen mittelalterlichen Wesens recht deutlich offenbart, wonach beide nicht ein freies Naturproduct sind wie bei den vorchristlichen Völkern, sondern eine Wiedergeburt vorangegangener Zustände und Richtungen.

Kunstliteratur.

Südfrüchte, Skizzenbuch eines Malers, von F. Pecht. 2 Bde. Leipzig, J. J. Weber. 3½ Thlr.

Die „Südfrüchte" sind auf einer Wanderung durch Italien und vorzugsweise von den immergrünenden Bäumen der Kunst eingesammelt, und der Wandrer und Sammler ist ein Maler. Dies ist nicht, wie die Vorrede allzubescheiden andeutet, die Entschuldigung, sondern das Lob und Verdienst des Werkes. Künstler haben selten über Dinge der Kunst geschrieben, vielleicht aus ähnlichen Gründen, wie man viel seltner an seine Frau, als an die ferne Geliebte, ja Unbekannte, Verse macht. Hier aber haben wir's mit einer der glücklichsten Ausnahmen von jener Bemerkung zu thun. Fr. Pecht ist nicht nur seinem Stoff völlig gewachsen, sondern auch der Behandlung weit mehr, als er — sagt.

Was mich nun durchweg an seinem Buch besonders angezogen und befriedigt hat, ist Zweierlei: Der wackre, tüchtige Ernst, wo es sich um die Sache, und die frische Heiterkeit, wo es sich um ihre Anschauung und Darstellung handelt. Nirgends Engherzigkeit und vorgefaßte Meinung, nirgends leichtsinniges und gedankenloses Darüberhingehen. Ohne die Absicht auszusprechen, ja indem er sie verleugnet, führt er durch sein Fruchtgehänge so consequent den Faden eines ästhetischen Systems durch, daß manches Lehrbuch ihn darum beneiden könnte. Ueberall ist es zuerst die Idee, der geistige Inhalt, was ihm den Maaßstab des Kunstwerks in Höhe und Tiefe giebt. Aber er vergißt niemals, wie so manche Vertreter der idealen Richtung in Bild und Schrift, den Körper des Kunstwerks darüber, die Ausbildung der Form, die Modellirung, sowie Farbe und Helldunkel. Er hat seine Lieblinge, aber er ist stets gerecht. Auch wo er bewundert, unterdrückt er einen ehrlichen Tadel nicht. Und das nicht bloß den großen Todten gegenüber, die oft genug angegriffen werden, weil man sie nicht zu leben versteht, sondern auch, was viel seltner gehört wird — von einem Bewundrer nämlich — bei den lebenden Koryphäen, bei seinem Cornelius und Overbeck. Dabei kommen weder gegen Sanzio und Buonarotti die coloristischen Venezianer, noch gegen die genannten deutschen Heroen Kaulbach oder Gallait zu kurz.

Nachdem uns nämlich der Verfasser durch Venedig, Mantua, Bologna nach Rom und Neapel und zurückkehrend durch Florenz und nach Perugia, Siena, Pisa, Genua, Mailand geführt hat, schließt er seine Wanderung in München mit einem Blick auf die neue Münchner, und deutsche Kunst im Allgemeinen. Ueberall mit besondrer Liebe die deutschen Einflüsse auf italienisches Kunstwirken aufsuchend und hervorhebend, zugleich von Venedig nach Rom und weiter seinen und des Lesers Gesichtskreis und Forderungen stetig erweiternd, bleibt er im liebenswürdigsten Patriotismus von Anfang bis zum Ende nicht nur bescheiden, wie die Deutschen sind, sondern auch voll gerechten Selbstgefühls — wie sie sein sollten.

Da ich einmal seinen deutschen Patriotismus erwähnt habe, für mich einer der angenehmsten Züge in seinem persönlichen Bilde, so muß ich freilich hinzufügen, daß er Manchem nicht schwarzrothgolden genug sein wird. Auch wird seine Kunstanschauung Manchem vielleicht allzufreng und „nazarenisch", den eigentlichen Nazarenern aber schwerlich orthodox genug vorkommen. Aber ich weiß nicht, ob das nicht ein Verdienst mehr sein möchte?

Soviel über den Geist des Werkes. Was nun seine Ausführung betrifft, so umgiebt sie, wie ich schon sagte, diesen wackern ernsten Geist mit einer ungemein lebensfrischen heitern Hülle — und Fülle. Wir wandern gleichsam durch eine große Galerie von Kunstwerken verschiedenster Zeit und Richtung, und kaum ist irgend eine hervorragende Schöpfung, die nicht in ihrem eigenthümlichen Werth characterisirt würde. Hier hat nun unser Maler eine merkwürdige Gabe, ohne sonderlichen Aufwand von Kunstausdrücken, die Weise des Meisters, den Styl seiner Zeit und Schule, das Colorit, die ganze Wirkung des Bildes vor unserm geistigen Auge hervorzurufen, daß man, bei Kenntniß der Originale, sie wiederzusehen glaubt, im entgegengesetzten Fall sich an die ähnlichen bekannten Werke des betreffenden Meisters lebhaft erinnert fühlt. Er könnte fast die Namen weglassen — man würde seine Tizians, seine Fiesole's gleichsam ohne Catalog erkennen, wie die Originale.

Aber nicht bloß Kunstwerke (der Sculptur und Baukunst nicht weniger, als seiner eignen Kunst) weiß er lebendig und treu darzustellen, auch das Leben und die Natur Italiens faßt er so frisch und farbig in seine Skizzen, daß auf manches oft Beschriebene und Gemalte ein neues fröhliches Licht fällt. Wie er in Riva eine hübsche Dirne auf der Straße zeichnet, die Bewohner gutmüthig, neugierig umherstehen, die Schüchterne scherzend ermuthigen, und sich zuletzt wie Kinder über seine Skizze freuen, ist nicht minder anmuthig zu lesen, als seine Beschreibung des berühmten Moccolifestes am Schluß des römischen Carnevals.

Künstler lesen gewöhnlich eben so wenig, als sie schreiben. Aber ich glaube, dies Buch in die Hand genommen zu haben würde Keinen gereuen, weder den Künstler, noch irgend Einen überhaupt, dem die Kunst eine Freundin ist. Ich habe ein Gefühl, als erfüllte ich dankbar eine Pflicht, indem ich dies ausspreche. Schließlich kann ich mir nicht versagen, eine Probe mitzutheilen, ein Stück aus dem Aufenthalt in Florenz:

„Ich komme nun auf die berühmte Sammlung von Maler-Portraits in den Uffizien. Da die Künstler sich fast alle selber gemalt haben und eine fast ununterbrochene Reihe von Masaccio an bis heute, wenigstens soweit es die Italiener betrifft, darstellen, so bietet sie allerdings großes Interesse, wenn auch der Eindruck, den sie macht, ein durchaus widerlicher genannt werden muß. Eine größere Schaustellung von Eitelkeit, etwas Geschraubteres und Prätentiöseres giebts nicht; ich muß jedes Mal lachen, wenn ich in die beiden Zimmer trete, die verwickten Stellungen, die wichtigen Gesichter und die drolligen Kostüme sehe, die meine berühmten Herren Confratres hier zum Besten geben. — Bei weitem am Meisten zeichnen sich darin die Späteren aus, von Caracci an und seit der genialen Erfindung der Malerakademien; der Direktoren, Professoren, Inspektoren, Restauratoren und anderer großer Oren; man sollte nicht glauben,

wie sie so sehr abfallen. Zum Ueberfluß hat sich eine große Menge von Akademikern, berüchtigten Dilettanten, verrückten Frauenzimmern und anderes Volk in neuerer Zeit eingeschlichen in der Hoffnung, sich auf diese Weise vermittelst der guten Gesellschaft in die Unsterblichkeit einschmuggeln zu können, von denen oft Niemand etwas weiß, als sie selber; just sie machen nur den Abstand so beschämend, in dem wir uns zu den Alten befinden.

So wie sie ist, findet man in dieser Sammlung immerhin doch so viel Belehrendes und Aufschlußgebendes, daß ich mich nicht enthalten kann, Dir einige Stücke derselben zu beschreiben. —

Masaccio, der früheste, ist auch fast der beste, ein flüchtig skizzirter Jünglingskopf, aber voll Genie, Geist und Gluth im großen durchdringenden Auge, im gleichsam Schönheit trinkenden, schmachtenden, leichtgeöffneten Mund; ganz in Betrachtung, fesselt er immer wieder auf's Neue, sowohl durch seinen naiven Reiz, als durch die Absichtslosigkeit und Schüchtheit. —

Leonardo da Vinci, großartiges, intelligentes Gesicht, mit selbstbewußter Patriarchen-Haltung, gemacht, um zu imponiren, überlegenen genialen Verstand noch mehr als Feuer zeigend. —

Raphael aus der frühesten Zeit. Schüchtern und unsicher gemalter Kopf, aber ein wahres Mustergesicht für eine von dunkelm Drang, von schwärmerischer Idealität und unbewußter, süßer Sinnenlust zugleich verzehrte Jünglingsseele. Ein tiefblickendes Auge, eine hohe, reine Stirn, Gefühl der Kraft und Sinnlichkeit im vollen, etwas aufgeworfenen Munde, dabei noch der naiv unschuldige Ausdruck des jungen Menschen geben ein Ensemble, wie es nicht anziehender für jeden Mann und nicht verführerischer für jede Frau gedacht werden kann.

Michel Angelo. Ungewöhnlich hohe, scharf begränzte Stirn, voller Genie, Thatkraft und Entschlossenheit, das Gesicht von tiefen Leidenschaften durchfurcht, aber edel und groß von Ausdruck, wenn auch hypochondrisch, unterleibsleidend, finster und verschlossen, das Unbefriedigtsein überall aussprechend. —

Perugino. Sehr schön gemalt. Ehrsamer Hausvater, majestätischer Philister, voll Arbeitskraft und Gesundheit im starken Nacken, hat viel Bilder gemacht, und gewiß auch viel Kinder. —

Carlo Dolce. Frommes Hungerleidergesicht, ewig jammernd über die schlechten Zeiten, thränenreicher Philister. —

Quintin Messis. Vortrefflich gemalt. Zartsinniger Grobschmied, sentimentaler Eichenklotz, voll sprühender Gesundheit und Kraft. —

Albrecht Dürer. Wunderbarer Verein von Genie, Kraft, Größe und kleinlicher Philisterei, Schwäche und Geschmacklosigkeit. Richtiger Michel, mit dem Kopf im Himmel, mit den Füßen im D... —

Giovanni Bellini. Jüngling mit ungeheurer Flachsperücke, unendlich naiv, glücklich im Gefühl seiner selbst. Spießbürger, und doch poetisch, eine ganz kräftige Natur, deren Tüchtigkeit man immerhin bewundern muß. —

Giorgione. Edler, schöner Männerkopf, poetisch, zart und kräftig fühlend, aber ein Schatten von Melancholie auf dem nervösen Gesicht, im tiefen, langen Blick. —

Tizian. Unkräftige Natur, von unverwüstlicher Gesundheit, patriarchenhaft im Ausdruck, viel selbstbewußte Würde mit dem Stolz des Technikers gemischt. —

Nun kommt die lange Reihe der Caracciſten, die schon fast alle ein wenig Comödie spielen, aber gut — zum Unterschied von den Modernen, die auch gesucht genial sind, aber meist mit weniger Geschick.

Salvator Rosa. Trunkenbold, Spitzbubengesicht, rothnasig und besoffen, pfiffig, blinzelnd, vortrefflich gemalt. —

Rubens, zweimal. Cavalier und Maler; der Ritter ringt aber mit dem Krämer in ihm und beide werden von dem Maler überwunden. —

Van Dyk. Sinnlicher Kopf, voll höfischer Eleganz, die aber nur obendrauf liegt, durch welche der leidenschaftliche Künstler, der keinem ersten Antrieb widerstehen kann, überall durchblickt. —

Mengs. Vortrefflich gemalt; ein kluges, verständiges Gesicht von scharfem Blick und feiner Auffassung, aber ohne alle Gefühlstiefe und Begeisterung.

Angelika Kaufmann. Süß und fad, obgleich talentvoll gemacht, — ein frischer, kluger, schwäbischer Frauenkopf. —

Overbeck. Aus lauter Bescheidenheit hat sich der Meister so dürftig gemalt, als wenn er sich sein Leben lang nicht satt gegessen hätte. Feiner denkender Kopf, mit großem tiefblickendem Auge." —

M. M.

Kupferstichwerk.

Wilhelm's von Kaulbach Wandgemälde im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin. Mit Genehmigung der General-Direction der Königlichen Museen herausgegeben und verlegt von Alex. Duncker. Zweite Lieferung. Berlin, 1854.

Man kann uns nicht verwerfen, daß wir den Arbeiten Kaulbach's überhaupt, und insbesondere den Leistungen unseres Sommergastes im Treppenhause des neuen Museums in Berlin nicht mit Aufmerksamkeit und Interesse gefolgt wären. Ausführliche Beschreibungen seiner Schöpfungen finden sich vielfach in unserem Blatte zerstreut, ja wir wurden durch die freundliche Bereitwilligkeit und Gunst des Meisters in den Stand gesetzt, unsern Lesern ein von Eichens' bewährter Hand gestochenes Bruchstück des anmuthreichen Frieses zu übergeben. Je mehr wir uns also bei Gelegenheit der Erscheinung der oben angezeigten Stiche von einem ausführlichen Eingehen in die Darstellungen selbst dispensiren zu können glauben, desto mehr sind wir zu einer Anzeige dieser Herausgabe verpflichtet, namentlich da die Ausführung in so geschickten Händen ruht und allseitig eine des Gegenstandes würdige und bisher höchst gelungene genannt werden muß.

Das zweite, eben erschienene Heft enthält zunächst, als 4tes Blatt, das 3te und 4te Bruchstück des Frieses, welches von dem Anfang der ägyptischen bis zum Anfang der römischen Welt geht. Dieser Fries ist eigentlich die Perle der Ausgabe im Kupferstich. Am glücklichsten und reichsten die Fülle der Kaulbach'schen Phantasie wiederspiegelnd und in seiner Originaldarstellung vermöge seiner hohen Lage an Ort und Stelle sich der unsere vollen Betrachtung fast entziehend, macht dieser Doppelgrund seinen Besitz um so wünschenswerther. Welch' eine herrliche Bekrönung unserer Divans und Sophas wird er, schmal eingerahmt und in seinen Theilen aneinander gereiht, abgeben, und welch' einen heitern und dauernden Genuß verspricht er, wenn man ihn auf diese Weise der täglichen Beschauung nahe bringt!

Eifriges Studium und fortgesetzter Verkehr mit dem Urheber haben den nachbildenden Künstler, Prof. Eichens, befähigt, mit seinem anerkannt gewissenhaften Stichel auch den eigenthümlichen Kaulbach'schen Ausdruck zu vereinigen und damit den glücklichen Punkt zu erreichen, daß man mehr, als an die Schöpfungen des Meisters lebhaft erinnert wird, selbst wenn man sie genau kennt; in keinem Köpfchen ist der Stecher hinter der glücklichen Wiedergabe der Intention des Urhebers zurückgeblieben. — Der Druck könnte gleichmäßiger sein.

Ueber das 2te Blatt, „die Sage", gestochen von L. Jacoby, hat sich vor Kurzem einer unserer geschätzten Mitarbeiter bei Gelegenheit eines Artikels über den sehr talentvollen Stecher (S. 75.) bereits ausgesprochen; wir können ihm nur beistimmen.

Auch das 3te Blatt: „Solon" von A. Hoffmann ist eine sehr gediegene und besonders in den wesentlichen Theilen, namentlich im Kopfe des Gesetzgebers, höchst gelungene Arbeit. Man kann Kaulbach Glück wünschen zu dem Triumvirat, welches seine Aufgabe mit so großem Eifer und so gutem Erfolge zu lösen beflissen ist.

F. E.

Eine neue Art lithographiſcher Vervielfältigung.

Wir legen unſern Leſern mit der heutigen Nummer ein artiſtiſches Blatt vor, welches uns aus dem unter der Direktion von A. Sauer ſtehenden lith. Inſtitut von Emil Wilhelmi in Leipzig zugegangen iſt. Man theilt uns darüber Folgendes mit:

„In mehreren Steindruckereien werden zum Theil noch jetzt Reliefs, welche, mit dem Diamant geſchnitten, nicht kräftig genug erſcheinen, um ſie roth oder ſonſt beliebig drucken zu können, auf Aetzgrund gezogen und vermittelſt Phosphorſäure vertieft. Da die von uns benutzten Steine aus Kalkſchiefer beſtehen, ſo iſt der Prozeß des Aetzens ein ſehr kurzer und bedarf weit größerer Vorſicht, als beim Kupfer. Außerdem ergeben ſich auch in ſofern bedeutende Hemmniſſe, als man nicht, wie bei Metallplatten, den Grund wegſchaben und die Stärke des Striches unterſuchen kann. Dazu kommt, daß man alle Stellen, welche nicht mehr ätzen ſollen, mit einer ſehr fettigen Farbe, die gleichzeitig die Eigenſchaft des ſchnellen Trocknens hat, einreiben muß, um die in den vertiefſten Strichen befindliche Säure zu neutraliſiren und jene für die Druckfarbe empfänglich zu machen.

Dem Kupferſtich gegenüber würde dieſe Verfahrungsweiſe ſchon Vortheile gewähren, wenn wir auch nur von der Originalplatte drucken, da wir bequem eine doppelt ſo große Anzahl in gleicher Zeit fertigen können; vervielfältigen wir indeß unſere Radirung durch Ueberdruck, ſo daß wir von einem Blatte, wie das des „Hans Sachs“ etwa vier Exemplare auf einmal drucken, ſo bleibt der Kupferdruck weit hinter dem Steindruck zurück.

Im Vergleich zum Buchdruck aber bietet dieſe Manier ebenfalls nicht geringe Vortheile. Der Maler, der die Zeichnung auf den Holzſtock fertigt, wird — bei nur einiger Uebung — dieſelbe mit noch größerer Leichtigkeit radiren. Wenn nun auch die Buchdruckerpreſſe ſchneller zu arbeiten vermag als die unſrige, ſo fällt dagegen bei dieſem Verfahren die Ausgabe für den Holzſchneider fort, — ein Ausfall, der unmöglich durch ein ſchnelleres Drucken erſetzt werden kann. Zudem findet es ſich oft, daß der Holzſchneider, aus Mangel an akademiſcher Bildung, der Genialität des Malers ſchadet, was wiederum bei einer eigenhändigen Radirung deſſelben, da ſie ſeine Schöpfung auch im Drucke getreu wiedergiebt, unmöglich iſt.“

Soviel wir wiſſen, iſt das in Rede ſtehende Verfahren zwar ſchon von einigen hieſigen Lithographen mit mehr oder minder glücklichem Erfolg verſucht und für kleinere Arbeiten angewendet worden. Allein wir müſſen geſtehen, daß der vorliegende Probedruck ſeiner vorzüglichen Reinheit und Sauberkeit wegen zu dem Gelungenſten gehört, was wir bis jetzt in dieſer Art zu ſehen Gelegenheit hatten. Sämmtliche Strichlagen, bis auf die zarteſten Uebergangstöne, ſind hier zu einer ſo klaren Geltung gekommen, wie wir es nur von einer Metallradirung verlangen können und ebenſo rein ſtellen ſich auch die durch das geſchickte Aetzen und Decken erzielten Abſtufungen in den Geſammtmaſſen der verſchiedenen Tonlagen heraus. Das Blatt macht, was den Druck anbetrifft, der Anſtalt, aus der es hervorgegangen, alle Ehre, und wir ſind überzeugt, daß unſern Leſern die Mittheilung dieſer Probe einer vervollkommneten eigenthümlichen Technik von großem Intereſſe ſein wird.

Zeitung.

† **Wien**, den 16. März. Heute ſtarb der ehem. Profeſſor an der hieſigen Akademie der bildenden Künſte Johann Ender, Hiſtorien- und Portraitmaler, am Typhus im 60ſten Jahre ſeines Lebens.

Johann Ender gehörte zu den thätigſten und fruchtbarſten Künſtlern Wiens. Seine Blüthezeit fiel in eine Epoche, wo Kunſt mehr geſucht und beſſer bezahlt wurde, als es hier im gegenwärtigen Momente der Fall iſt. Er ſtarb in Oeſterreich als reicher Mann, bei Künſtlern ein ſeltener Fall. — Seiner Kunſtrichtung nach gehörte er in die ältere akademiſche Schule, der eine gewiſſe materielle Richtigkeit und ein Streben nach ſogenannten idealen Formen höher ging als lebendige Wahrheit und empfundene Schönheit. In den Traditionen einer antikiſirenden Kunſtrichtung erzogen, den Blick unverwandt nach Frankreich gerichtet, wo David und Gérard die Geiſter beherrſchten, mußte dieſe Kunſtrichtung bei den Beſtrebungen des modernen Deutſchland immer mehr und mehr vereinſamen, und deſto mehr der geiſtigen Bewegung deutſcher Kunſt ſich entziehen, als die Richtung des vormärzlichen Wiens eine durch und durch materielle war, und auch keine andere ſein konnte. Ender war lange ſchon, mit der Richtung, der er angehörte, geiſtig todt, bevor er nach mehr als 21jähriger Thätigkeit als Profeſſor an der hieſigen Akademie, in den Ruheſtand verſetzt wurde. Seine letzte größere Arbeit war ein Freskogemälde in der Tirna'ſchen Kapelle des hieſigen Stephansdoms. Die Aufgabe, welche bei dieſer Gelegenheit dem Künſtler geſtellt wurde, wäre auch für eine größere künſtleriſche Kraft eine kaum befriedigend zu löſende geweſen. Die Verbindung der Plaſtik mit Malerei, wie ſie dort gefordert wurde, widerſpricht zu ſehr den Grundſätzen jeder geſunden Kunſt. Der ernſte Willen, das Möglichſte zu leiſten, läßt ſich aber bei dieſer Arbeit J. Ender's nicht verkennen, wie ſehr auch die Traditionen ſeiner Kunſtrichtung mit dem Gegenſtande im Widerſpruch waren.

Das Freskogemälde wurde durch L. Schmidt in Kupfer geſtochen. — Gegenwärtig leben noch zwei Ender als Künſtler, ſein Zwillingsbruder der Landſchafter Thomas Ender, und ſein Sohn, ein ebenfalls geachteter Porträt- und Hiſtorienmaler.

Welch' untergeordnete Stellung noch die geſammte bildende Kunſt hier einnimmt, werden Sie aus dem in der heutigen offiziellen Wiener Zeitung veröffentlichten Programme der Hochzeitsfeierlichkeiten des Kaiſers erſehen haben. Der bildenden Kunſt wird darin faſt gar nicht gedacht. Anfangs wurde projektirt, die neue Wien-Brücke mit Statuen zu verzieren, Triumphpforte ꝛc. zu errichten, kurz in den Feierlichkeiten der bildenden Kunſt eine, wenn auch noch ſo beſcheidene Stellung anzuweiſen. Von All' dem iſt jetzt keine Rede mehr. Man ſagt, die Zuckerbäcker verlangen viel zu viel für Glace und Confitures, welche auf den Bällen der Commune dargereicht werden ſollen, als daß dieſer noch Geld für Kunſt übrig bleiben könnte. Vielleicht erbarmen ſich die Privaten bei der projektirten groſſen Beleuchtung der verwaiſten Kunſt, vielleicht erinnert man ſich ihrer in den letzten Augenblicken, — ſollte es der Fall ſein, werde ich mich beeilen, Ihnen ein Faktum zu melden, das von einem gebildeterem und geläuterterem Geſchmacke Zeugniß gäbe. Der Muſik iſt in dem Programme gedacht — ob in einem Sinne, welcher die Muſik als Kunſt fördert, müſſten erſt die weiteren Details zeigen.

Für den Bau der Votivkirche iſt der Platz oberhalb des Belvedere's beſtimmt worden, ſo zwar, daß der gothiſche Bau zwiſchen den Bahnhöfen der Südbahn, dem modernen koloſſalen Arſenale und dem Belvedere ſelbſt, einem Bauwerk im beſſeren barocken Styl, zu ſtehen kommen wird. Man erwartet mit Neugierde und Ungeduld die Veröffentlichung des Programmes.

Ut. Nürnberg. Director Kreling hat vom Könige Max den Auftrag, die Krönung Kaiſer Ludwig des Bayern in einem großen Gemälde auszuführen. — Auch ſoll der König mit Gallait wegen Ankauf von deſſen großem Bilde: „Die Brüſſeler Schützengilde vor den ermordeten Helden Egmont und Hoorn“, in Unterhandlung getreten ſein.

T. K. Hannover. Der Profeſſor Sohn befindet ſich ſeit dem 3. April hier. Er wurde berufen, um ein lebensgroßes Bildniß der Königin zu malen.

Das Hauptbild der Kunſtausſtellung zu Hannover, C. Hübner's „Rettung aus der Feuersbrunſt“, iſt jetzt in Gotha ausgeſtellt, und der Ertrag der Einnahme für den Künſtler-Unterſtützungsverein zu Düſſeldorf beſtimmt. Ende April kommt das Bild nach Magdeburg.

Kunstvereine.

Uebersicht der Kunstausstellungen im Jahre 1854.

Die Anmeldungen für den Kunstvereinskreis **westlich der Elbe** werden 14 Tage vor dem Schlußtermin der Ablieferung erbeten. Dieser Termin ist:

für Hannover der 18. Februar. (Adr. Hr. Hofbaumeister Bogell.)
„ Magdeburg der 4. April. (Adr. Hr. Dr. Schneider.)
„ Braunschweig der 20. Mai. (Adr. Hr. Dr. Schiller.)
„ Halle der 1. Juli. (Adr. Hr. Dr. Weber.)
„ Gotha der 1. August. (Adr. Hr. Schulrath Looff.)
„ Cassel der 1. September. (Adr. Hr. v. Schmerfeld.)

Halberstadt wird nur eine kleine Zwischenausstellung halten.

Die Bedingungen sind abgedruckt im Kranach-Jahrgang (1853) No. 46. Beiblatt No. 12.

Der **Norddeutsche** Gesammt-Kunstverein hat folgende Ausstellungszeiten für die eingeladenen Künstler festgestellt:

für Bremen vom 1. März bis 31. März.
„ Hamburg vom 12. April bis 6. Juni.
„ Lübeck vom 22. Juni bis 20. Juli.
„ Rostock vom 3. August bis 31. August.
„ Stralsund vom 14. September bis 5. October.
„ Greifswalde vom 20. October.

Die Ablieferung geschieht spätestens bis zum 21. Februar nach Bremen hin. Die Bedingungssätze finden sich Kranach-Jahrgang (1853) No. 47.

Der **Thüringer** Kunstverein eröffnet den Kreis seiner diesjährigen Ausstellungen für die geachteten Künstler Deutschlands und der Nachbarländer:

am 1. Mai in Erfurt.
Hierauf folgt „ 1. Juni Naumburg,
„ 1. Juli Jena,
„ 1. August Suhl,
„ 1. September Nordhausen,
„ 1. October Mühlhausen.

Die Bedingungen sind im Beiblatt zu No. 3 des laufenden Jahrgangs zu finden.

Die im **Rheinischen** Gesammtverein verbundenen Vereine werden ihre achtzehnte Ausstellung veranstalten, und zwar wird dieselbe:

vom 15. April bis zum 10. Mai in Darmstadt,
„ 11. Mai bis zum 5. Juni in Mannheim,
„ 6. Juni bis zum 1. Juli in Stuttgart,
„ 2. Juli bis zum 27. Juli in Carlsruhe,
„ 28. Juli bis zum 22. August in Freiburg,
„ 23. August bis zum 20. September in Straßburg,
„ 21. September bis zum 19. October in Mainz

stattfinden. Alle ausgezeichnete Künstler ohne Unterschied des Vaterlandes sind eingeladen. Ablieferung, wo immer möglich vor dem 1sten April nach Darmstadt.

Die Obliegenheiten sind abgedruckt in Nr. 6 des 1. Jahrgangs.

Wiesbaden wird während der diesjährigen Kurzeit

vom 15. Juli bis 21. August

die alle drei Jahre stattfindende größere Kunstausstellung veranstalten. Die schriftlichen Anmeldungen zur Betheiligung der Künstler von nah und fern werden bis zum 15. Juni erwartet; die Kunstwerke selbst müssen bis zum 1. Juli eingegangen sein. Die Bedingungen sind in Nr. 9 des 1. Jahrg. angegeben.

Der Kunstverein für das Königreich Hannover

ist im Jahr 1832 gestiftet, derzeit unter dem Protektorat des Vicekönigs, Herzogs von Cambridge, und zählte bereits im ersten Jahre 918 Aktien. Die erste Ausstellung wurde am 24. Februar 1833 eröffnet; 428 Kunstwerke waren von 199 Künstlern eingesendet. Zum Ankauf von Kunstwerken ist verwendet:

Im J. 1833	1040	Thlr.	12	Sgr.	—	Pf.
1834	5535	„	14	„	11	„
1835	7122	„	20	„	10	„
1836	7111	„	7	„	7	„
1837	7877	„	17	„	11	„
1838	7258	„	2	„	9	„
1839	7045	„	9	„	3	„
1840	6212	„	1	„	11	„
1841	7496	„	22	„	4	„
1842	7274	„	22	„	4	„
1843	5829	„	11	„	6	„
1844	6257	„	23	„	3	„
1845	5295	„	11	„	3	„
1846	5598	„	3	„	1	„
1847	5749	„	14	„	5	„
1848	6016	„	12	„	8	„
1849	3833	„	20	„	1	„
1850	7300	„	20	„	6	„
1851	7169	„	19	„	2	„
1852	10218	„	19	„	5	„
1853	7739	„	14	„	2	„
In 21 Jahren	138,295	Thlr.	13	Sgr.	7	Pf.

Gegenwärtig erfreut sich der Verein unter dem Protektorate des Königs von Hannover einer gesteigerten Theilnahme, da die Zahl der Aktien schon 1853 bis auf 2531, und die Einnahme sogar auf 10,000 Thlr. gestiegen ist.

Auf der diesjährigen Ausstellung zu Hannover, welche, am 24. Februar eröffnet, mit dem 2. April geschlossen ist, sind 587 Kunstwerke ausgestellt, und davon für 8450 Thlr. angekauft.

Die nächstfolgende Ausstellung des westlichen Kreises wird

am 8. April in Magdeburg

eröffnet.

Bekanntmachung.

Die öffentliche Ausstellung von Originalwerken der bildenden Kunst bei der Königl. Sächs. Akademie der Künste zu Dresden wird für das laufende Jahr

Sonntag den 16. Juli

eröffnet werden, und ist als letzter Zeitpunkt der Einlieferung der auszustellenden Gegenstände

der 10. Juli

festgesetzt worden. Später eingesendete Kunstwerke können alsdann nur noch auf den unbesetzt gebliebenen Räumen ihre Plätze finden.

Copien sind, außer nach vorher vom akademischen Rathe erhaltener Erlaubniß, bei dieser Ausstellung unzulässig.

Den Künstlern bleibt es überlassen, die Verkaufspreise ihrer Arbeiten mit einzugeben, welche alsdann ebenfalls in den Verzeichnissen veröffentlicht werden sollen.

Vom 18. September dieses Jahres an können die ausgestellt gewesenen Gegenstände wieder zurückgenommen werden.

Dresden, den 7. März 1854.

Der akademische Rath.

(Dieser Nummer ist Nr. 8. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes und eine artistische Beilage beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Hans Sachs.

Digitized by Google

Digitized by Google

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 17. Donnerstag, den 27. April. 1854.

Inhalt: Die allgemeine deutsche Gemäldeausstellung zu München im Sommer 1854. Ernst Förster. — Ausstellung von Antiquitäten zu Amsterdam. W. — Kunstliteratur. Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, von Heinrich Otte, Pastor in Fröhden. Von H. A. Müller. — Zeitung. Berlin. Halberstadt. München. Nürnberg. Wien. — Kunstvereine. Thüringer Kunstverein.

Die allgemeine deutsche Gemäldeausstellung zu München im Sommer 1854.

Das Unternehmen der Münchener Künstlerschaft, eine ausschließlich deutsche Gemälde-Ausstellung und zwar gerade zu der Zeit und an dem Ort der allgemeinen deutschen Industrie-Ausstellung zu veranstalten, bietet so viele und verschiedene Seiten der Betrachtung, daß eine Besprechung desselben hier ganz am Platz sein dürfte.

Der Umstand, daß sich das Unternehmen an die Industrie-Ausstellung anschließt, ja sie gewissermaßen ergänzt, da die Malerei als solche auf ihr nicht vertreten ist, hat es zunächst als ein industrielles hervortreten lassen, als einen Versuch, der lebenden deutschen Kunst, unter Benutzung der günstigen Gelegenheit eines großen Zusammenflusses von Menschen aus allen Ländern, eine möglichst große Anerkennung und erweiterte Absatzwege zu verschaffen. Inzwischen konnte es weder den Künstlern, die den Plan entworfen, in den Sinn kommen, eine etwaige Bildermesse veranstalten zu wollen, noch liegt es im Wesen der Kunst, sich ausschließlich von der Seite des materiellen Interesses geltend zu machen, zumal hier, wo bereits durch den Titel des Programms eine höhere, nämlich die nationale Bedeutung der Ausstellung hervorgehoben war. Wenn man deshalb auch sogleich bei den ersten Anlagen der Ausstellung den Zweck im Auge hatte, für die Aussteller, die in der Regel von ihren Mühen und Opfern bei Ausstellungen nur etwas Ehre als Lohn davon tragen, eine möglichst sichere Hoffnung auf Verkauf ihrer Zusendungen zu gewinnen, so konnte doch Niemand übersehen oder verkennen, daß die Hauptaufgabe der Ausstellung sei: ein Bild zu geben von dem gegenwärtigen Standpunkt der Malerei und der zeichnenden Künste überhaupt in Deutschland.

Hiemit charakterisirt sich das Unternehmen als eine allgemeine Angelegenheit der deutschen Kunst und zwar als eine sehr wichtige und voraussetzlich folgenreiche. Die Voraussetzung aber ruht wesentlich darin, daß das Unternehmen allgemein als ein allgemeines angesehen und erkannt werde. Die gewöhnlichen Kunstvereins-Ausstellungen mit ihren ganz in den Vordergrund geschobenen materiellen Interessen schließen theils wenn auch nicht grundsätzlich größere Arbeiten der Historienmalerei als „schwer verkäufliche Artikel“ von sich aus; akademische Ausstellungen mit ihrer geringen Aussicht auf Käufer schrecken die Künstler, die vornämlich auf diese rechnen, nicht minder von sich ab. Es wird aber ein Hauptaugenmerk der Ausstellung, die eine allgemeine zu werden verspricht, sein, dahin zu trachten, daß alle Fächer gleichmäßig vertreten seien. Vor Allem erscheint es unerläßlich, daß sich die Historienmalerei in ausgedehntester Weise betheilige. Sie gerade, die die höchsten Aufgaben der Kunst behandelt, die Begebenheiten schildert, Charaktere vorführt, Seelenzustände malt, die den Kunstformen neues und eigenthümliches Leben giebt, sie, die der neuen deutschen Kunst die Krone des Ruhmes vor Mit- und Nachwelt erworben, die Historienmalerei, nach der wir fast immer vergebens fragen, wenn wir die Säle der deutschen Kunstvereine betreten, darf hier nicht fehlen oder ein bescheidenes Plätzchen einnehmen, und es ergeht die dringende Mahnung an Alle, die in ihr ihren Beruf gefunden haben, das Unternehmen der Münchener Künstlerschaft durch ihrer Hände Werk kräftig zu unterstützen! Aber auch die Schilderungen des Kleinlebens, die gemüthlichen, heitern, komischen Scenen der unteren Bevölkerungsschichten mit ihrer Unbefangenheit und Wahrheit, die reich und vielseitig entwickelte Landschaftsmalerei, Schlachtenbilder, Architektur- und Thierstücke, Bildnisse, Stillleben, und wo überall in Farbe oder Zeichnung die deutsche Kunst ihre eigenthümlichen Bestrebungen und Richtungen durch hervorragende Leistungen bethätigt hat, alle Gattungen sind gleich unentbehrlich, und es sollte keinen deutschen Maler irgend eines Fachs geben, der sich nach Maßgabe seiner Kräfte nicht berufen fühlte, diese zum Besten einer Ausstellung aufzubieten, die vorzugsweise die Bestimmung hat, vor dem deutschen, ja vor dem europäischen Publikum Zeugniß von der deutschen Kunst in unseren Tagen abzulegen.

Eine zweite Bedingung, von deren Erfüllung das Gelingen des Unternehmens, d. h. zunächst die Lösung der gestellten Aufgabe abhängt, liegt in dem Umstand, daß wir in Deutschland mehre Kunstschulen, wenigstens Hauptkunststätten mit eigenthümlicher, unter sich verschiedener Kunstrichtung haben. Es würde nun eine große

Lücke entstehen, wenn in einer allgemeinen deutschen Gemälde-Ausstellung eine dieser Schulen gar nicht oder unverhältnißmäßig schwach vertreten wäre, und etwa neben zehn Bildern aus München nur zwei aus Düsseldorf, eines aus Berlin ꝛc. aufgeführt werden könnten. Allerdings tritt dem Unternehmen ein Umstand sehr hinderlich entgegen: das sind die gleichzeitigen Ausstellungen an andern Orten, und es fragte sich, ob die betreffenden Behörden, im Hinblick auf die große künstlerische und nationale Bedeutung der allgemeinen deutschen Gemälde-Ausstellung und deren höchstwahrscheinlich sehr lohnenden materiellen Erfolg für die Theilnehmer, sich nicht bewogen finden sollten, ausnahmsweise eine Abänderung ihrer Bestimmungen eintreten zu lassen?

Endlich halte ich das Gelingen des Unternehmens noch an eine dritte Bedingung gebunden, deren Erfüllung in den Händen unserer hochgestelltesten Künstler liegt. Sie allerdings, die das Glück in vollem Maße genießen, das ihren Vorläufern, einem Carstens, Schick, Wächter u. s. w. in sehr karger Weise zugemessen war, die denjenigen der sie in ihren Werken kennen lernen will, nicht auf Ausstellungen, sondern auf Tempel und Paläste verweisen, oder zu festgesetzter Stunde in der reichausgestatteten Werkstatt empfangen können, möchten leicht dahin kommen, diese Ausstellung wie so viele andere mit Gleichgültigkeit oder Theilnahmlosigkeit anzusehen. Möchte das nicht der Fall sein! möchten sie alle — (Namen zu nennen ist hier gänzlich überflüssig, wo Werke und Geschichte reden!) — zu dieser Ausstellung sich verhalten, wie zu der neuen deutschen Kunst überhaupt, davon sie ein Bild sein soll, und welche nur durch sie in ihre weithin sichtbare und wirksame Höhe gehoben worden. Möchte die Ausstellung nicht das Schicksal des bekannten Leichenbegängnisses theilen, bei welchem eine Anzahl hervorragender Männer durch ihre Abwesenheit glänzte!

Ich gehe nun über zu den Mitteln, welche angewendet wurden, das Unternehmen ins Leben zu führen, und übergehe den Zwischenfall eines dasselbe durchkreuzenden zweiten Unternehmens einer auf die letzten hundert Jahre ausgedehnten Gemälde-Ausstellung, weil es von seinen Urhebern wieder aufgegeben worden ist. Die Künstlerschaft Münchens, zu einem festen Verein verbunden, hat aus ihrer Mitte einen Ausschuß von etwa dreißig Mitgliedern gewählt und ihm die Geschäftsführung übertragen. Dieser Ausschuß hat seinerseits die Herren Albr. Adam und J. Bernhardt zu ihren Vorständen, die Herren E. Förster und C. Fentsch zu ihren Schriftführern erwählt. Nach erlangter königlicher Genehmigung zur Ausführung des Unternehmens wurden Aufforderungen an die deutschen Künstler erlassen, und zwar sowohl eine allgemeine durch öffentliche Blätter, als besondere Einladungen an bestimmte Künstler. Daß Letztere nöthig seien, war leicht zu erkennen, da man — vorausgesetzt selbst, daß die öffentliche Aufforderung bis zu jedem Einzelnen dringen würde — eine größere Wirksamkeit erst von besonderen Einladungen erwarten konnte. Dennoch lag gerade hier ein Stein des Anstoßes. Unmöglich kann man in München (oder sonst an einem Orte) über alle persönliche Verhältnisse der andern Kunststätten und Künstler so genau unterrichtet sein, daß man nicht einen ausgezeichneten Künstler zu übergehen, einen minderbefähigten auszuzeichnen in die Lage kommen sollte. Das wirklich Anstößige dieses Vorgehens mußte sich, wie wir bald sehen werden, sogleich bei einer der ersten unerläßlichen Bestimmungen der Ausführung zeigen.

Wir haben gesehen: beides war nothwendig, allgemeine und besondere Einladung, um sicher Zusendungen zu erhalten. Das nächstnothwendige war nun, eine Sicherheit gegen Zusendungen zu gewinnen, denen die für diese Ausstellung nöthigen Eigenschaften fehlen. Die Bildung eines Schiedsgerichts ergab sich als unerläßlich. Nun aber soll die Ausstellung das Gepräge einer allgemeinen deutschen haben, womit selbstverständlich die Berechtigung des künstlerischen Urtheils eine angemessene Ausdehnung erhalten mußte. München konnte nicht die Jury für die gesammte deutsche Kunst bilden wollen; es mußten in gleicher Weise an den Hauptkunststätten Deutschlands Schiedsgerichte zusammentreten können mit der Vollmacht, Gemälde unbedingt zur Ausstellung einzusenden, und ebenso unbedingt zurückzuweisen. Hiemit war den einzelnen Künstler-Gemeinschaften in Deutschland Rechnung getragen, die Künstler von Berlin, Wien, Düsseldorf, Dresden u. s. w. erhielten das Recht, die Richter über ihre beabsichtigten Zusendungen aus ihrer Mitte zu wählen. Allein damit war nur die halbe Arbeit gethan. Noch war nicht gesorgt für diejenigen, die an Orten leben, an denen die geringe Anzahl der Kunstgenossen die Bildung einer Jury unmöglich macht, und ebensowenig für diejenigen, die sich durch irgend einen Umstand veranlaßt sehen sollten, der Jury ihrer Stadt sich nicht zu unterwerfen. Für alle diese Fälle blieb nichts übrig, als die Jury in München zu bevollmächtigen. Hiemit waren sowohl die Rechte größerer Kunstgenossenschaften, als die Freiheit der Einzelnen, ihre Beurtheiler sich selbst zu wählen, gewahrt. Trotzdem ist das Ansinnen der Münchner Künstler an ihre Kunstgenossen im übrigen Deutschland, besondere Prüfungs-Ausschüsse zu wählen, auf verschiedene Hindernisse gestoßen. Stuttgart erklärte, zu wenig Künstler für die Bildung einer eigenen Jury zu haben und unterwarf sich ohne weiteres der Münchener. Frankfurt und Dresden gaben bereitwilligst ihre Zustimmung und wählten ohne Zaudern. Wien schien Anfangs durch die dort vor einiger Zeit eingetretene Zerklüftung der Kunstinteressen außer Stand, die Bildung eines gemeinsamen Schiedsgerichts zu Stande zu bringen, hat aber dann mit großem Eifer die Sache durchgeführt. Berlin hat die Aufgabe für die dortigen Verhältnisse für sehr schwierig erklärt, nichtsdestoweniger aber ebenfalls einen Prüfungsausschuß gewählt. Düsseldorf machte verschiedene Einwendungen, die vielleicht auch an andern Orten zur Sprache gekommen sind und deshalb wohl auch hier in Erwägung zu nehmen sein dürften. Zuerst nämlich war man der Meinung in Düsseldorf, daß die Zumuthung, sich einem Schiedsgericht zu unterwerfen, sich mit einer persönlichen Einladung nicht vertrüge. Abgesehen nun davon, daß der persönlichen Einladung zur Theilnahme an der Ausstellung die besondern Bestimmungen über diese Theilnahme beigefügt sind, und darunter diejenige hinsichtlich des Schiedsgerichtes sich befindet, kann keinesfalls eine persönliche Einladung (namentlich unter den bereits oben näher bezeichneten Umständen) dem Einladenden die Hände binden der Art, daß er ohne Widerrede an- und aufnehmen müßte, was der Eingeladene sendet. Man frage nur nach bei ähnlichen Vorkommnissen, z. B. bei Redactionen von Zeitungen, Zeitschriften, Sammelwerken, Musen-Almanachen ꝛc. wie weit sie sich durch eine persönliche Einladung zur Theilnahme für gebunden erachten? Man vergleiche nur das Verfahren auf Kunstausstellungen, oder den Erfolg, wo die Jury fehlt! Gewiß, eine Jury ist unerläßlich, und hochgestellte Künstler werden sich einem für sie ohnehin durchaus unbedenklichen Richterspruch gern unterwerfen, wenn sie erwägen, daß eine Grenzlinie zwischen denen, welche sich und denen welche sich nicht zu unterwerfen haben zu ziehen nicht nur höchst schwierig, sondern geradezu unmöglich ist. Auch scheint man in Düsseldorf auf diese Erwägung eingegangen zu sein, und hat sich bereit erklärt, das für ähnliche Zwecke bestehende Schiedsgericht auch für die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung zu bevollmächtigen, dabei aber eine über die „besondern Bestimmungen" ausgedehnte Vollmacht zur Bedingung gemacht. Es ist nicht in Abrede zu stellen, daß die Jury einer Künstlergemeinschaft ein Interesse daran haben muß, daß nicht einzelne Mitglieder gewissermaßen aus ihr heraustreten, indem sie sich ihrem Urtheil entziehen und einem fremden unterwerfen und doch vor der Welt als Glieder jener Gemeinschaft dastehen und ihre

Ehren theilen. Wollte man aber dem Urtheil dieser Jury unbedingt Jeden unterwerfen, der — vielleicht ganz zufällig — in ihrem Bereich lebte, so wäre damit die Freiheit des einzelnen Künstlers auf eine ungerechtfertigte, in manchen Fällen vielleicht unerträgliche Weise beschränkt, und er würde sich und seine Arbeit fern halten von einer Ausstellung die ihm solche Fesseln anlegte. Und doch müssen die Schiedsgerichte Vorrechte haben zur Förderung ihrer Wirksamkeit, und eine Sicherheit dagegen, daß nicht Werke auf Rechnung ihres Urtheils kommen, die sich demselben nicht gestellt haben — und sie haben beides. Erstlich wird jedem Gemälde sowohl bei seiner Aufstellungsnummer als im Katalog die Bemerkung beigefügt: „Begutachtet vom Prüfungs-Ausschuß in ....." Hiemit ist jede irrige Vermuthung über die Quelle der Begutachtung abgeschnitten.

Fernere Sicherheit giebt die Bestimmung, daß Werke, von einer Jury zurückgewiesen, nicht an eine andere sich wenden dürfen, weßhalb denn auch das Verzeichniß solcher Werke an den Münchner Ausschuß einzusenden ist, damit solche ohne Weiteres zurückgeschickt werden. Endlich genießen nur solche Zusendungen unbedingte Portofreiheit, welche mit einem Certificat von einem der auswärtigen Prüfungs-Ausschüsse an den Ausschuß der allgemeinen deutschen Gemälde-Ausstellung eingesendet werden, während die Zusendungen an die Münchner Jury nur dann portofrei sind, wenn diese sie für zulässig erklärt, widrigenfalls aber auf Kosten des Einsenders hin- und zurückgehen.

Hiemit, sollte man meinen, ist den Prüfungs-Ausschüssen soviel Vorzug eingeräumt, daß sie eher von benachbarten Künstlern aufgesucht, als ohne besonders dringende Gründe von einheimischen umgangen werden dürften.

In den Prüfungs-Ausschuß für **München** wurden gewählt: L. v. Klenze, Chr. Morgenstern, H. Heinlein, Ph. Folz, v. Enhuber, Kirner, Stieler, Piloty, Gräfle, M. Neher, Alb. Zimmermann, Reinh. Zimmermann, Bamberger, Schön und Palme. (v. Kaulbach und v. Schwind sind im Sommer abwesend, weshalb die Wahl auf sie nicht fallen konnte.)

In **Wien** wurden gewählt: Graf Franz v. Thun, Dir. Ruben, Prof. Kupelwieser, Landschaftsmaler Hansch, Architekturmaler Alt, Bildnißmaler Schrotzberg und Prof. Blaas.

In **Dresden** wurden gewählt: Dir. v. Schnorr, die Prof. Bendemann, Rietschel, H. Gonne und H. Papperitz.

In **Frankfurt** wurden gewählt: D. Passavant, Steinle und Becker.

In **Berlin:** Prof. Schrader, Karl Becker, Max Schmidt, Karl Steffeck und W. Nerenz.

Das **Düsseldorfer** Schiedsgericht besteht aus den Herren Dir. v. Schadow, Prof. Lessing, Prof. Sohn, E. Leutze und A. Weber.

Eine materiell wichtige Bestimmung bei dieser Ausstellung ist, daß die Einnahme derselben, nach Bestreitung der Kosten, zum Ankauf ausgestellter Gemälde verwendet werden soll. Ist nun bei dem großen Andrang von Leuten zur Industrie-Ausstellung auf eine große Zahl Besucher der Gemälde-Ausstellung, mithin ohnedies auf eine erweiterte Aussicht auf Verkauf zu rechnen, so wächst die Wahrscheinlichkeit des Verkaufs mit der Zahl der Besucher, nämlich mit der Einnahme. Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß wenigstens für Viele darin ein Antrieb liegt, die Ausstellung zu beschicken. Das Schiedsgericht von München wird Sorge tragen, daß seine Ankäufe der Schule zur Ehre gereichen, für welche es einsteht. Wichtig aber ist für diesen Zweck der Ausstellung, daß die k. bayr. Regierung Portofreiheit auf den k. bayr. Eisenbahnen und Dampfschiffen gewährt hat, wodurch nicht unbeträchtliche Ausgaben erspart werden. Zu hoffen steht, daß auch die übrigen deutschen Regierungen das Unternehmen in gleich liberaler Weise unterstützen, wofür von Seiten des Ausschusses die nöthigen Schritte gethan sind.

Gesetzt nun den hoffentlich eintretenden Fall, daß das Unternehmen, allseitig unterstützt, vollkommen gelingt, und daß die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung ihrem Zweck Ehre und der Nation Freude macht, so bleibt dabei noch immer eine leere Stelle, die nur durch die Künstler selbst ausgefüllt werden kann. Es ist wohl nicht leicht ein Künstler in Deutschland zu finden, der beim Hinblick auf die vielen jährlichen Zusammenkünfte von Männern in fast allen Fächern des Wissens und Könnens, nicht einmal den Wunsch gehabt hätte, nach einer allgemeinen deutschen Künstler-Versammlung. Mehrmals ist sie auch wirklich angeregt worden, ohne inzwischen zur Ausführung zu gelangen. Und doch ist sie gewiß für Viele ein wahres Seelenbedürfniß, und Jeder wird sich wenigstens von ganzem Herzen freuen, persönliche Bekanntschaft von Kunstgenossen zu machen oder zu erneuern, die ihm durch ihre Thätigkeit lieb und achtungswerth geworden; es wird ihm wichtig sein, Gedanken, Meinungen, Ansichten mit ihm auszutauschen über den gemeinschaftlichen Beruf und dessen Förderung; und zwar um so mehr, wenn es unter dem Eindruck einer festlichen Stimmung, wenigstens einer großen Gemeinschaft geschehen kann. Dazu aber bietet nun diese Ausstellung die allerpassendste Gelegenheit, um so mehr, als die große Industrie-Ausstellung ohnehin sehr viele Künstler veranlassen wird, im Laufe des Sommers München zu besuchen.

Es ist auch bereits an den Ausschuß der Gemälde-Ausstellung in München der Antrag gestellt, die Aufforderung zu einer allgemeinen deutschen Künstlerversammlung ergehen zu lassen; er ist mit allgemeiner Zustimmung aufgenommen worden und wird, sobald man sich über die Weise der Ausführung geeinigt haben wird, zum Beschluß erhoben werden; so daß uns vielleicht das Jahr 1854 eine Repräsentation der deutschen Kunst bringt, wie sie noch nicht da gewesen: neben den Werken der jüngsten Vergangenheit, den Schöpfungen des Königs Ludwig, die Werke der Gegenwart, und neben beiden ihre Meister, deren Freunde, Jünger und Nachfolger in heitrer, anregender, beglückender Vereinigung! Das geschehe!

München, 13. April. **Ernst Förster.**

Ausstellung von Antiquitäten zu Amsterdam.

Eine Ausstellung von Gegenständen der Kunst und des Kunsthandwerks aus früheren Jahrhunderten, wie eine solche hier in Amsterdam gegenwärtig eröffnet, ist für den Künstler sowohl, als auch für den Geschichts- und Kunstforscher, endlich für das Publikum überhaupt von großem Interesse. Gegenstände, welche man früher vereinzelt und flüchtig sah, laden, mit gleichartigen zusammengebracht, zum Vergleichen ein, wozu jetzt alle Muße vorhanden ist; man gewinnt Einsicht in die verwandten Kategorien des Kunsthandwerks vergangener Perioden, der Sammler und Liebhaber lernt sein Besitzthum erst recht schätzen, indem er dessen Bedeutung erkannt hat, und Mancher, der gleichgültig das seinige weggegeben hätte, widmet demselben jetzt neue Sorgfalt. Denn, man sage was man wolle, der bei weitem größte Theil des s. g. gebildeten Publikums bedarf einer Lektion in dieser Beziehung gar sehr, und die Unkenntniß der Kunstdenkmale aus vergangenen Zeiten, so wie die Unkenntniß der Geschichte überhaupt, ist überall und namentlich, beim schönen Geschlechte, noch stets eine ziemlich weit verbreitete. Hörten wir doch neulich selbst, bei Gelegenheit eines interessanten Münzfundes aus einer entlegenen Epoche, von einer sonst ganz gebildeten Dame die vandalische Aeußerung: „wenn mir der Schatz gehörte, ich ließe mir ein schönes Kaffeeservice davon machen, denn das Silber ist gewiß

sehr fein!" *) In jeder Stadt wird man immer nur ganz erstaunlich wenig Personen finden, die mit der Geschichte ihres Geburtsorts vertraut sind. Aber gerade die Kunstdenkmale, so wie die des Kunstfleißes der Voreltern haben eine fast zauberische Gewalt, den Sinn für Geschichte zu wecken.

Man hatte hier anfangs vorgehabt, lediglich einheimische Produkte zusammenzubringen; es zeigten sich jedoch Schwierigkeiten, das Ausländische ganz entfernt zu halten, wie es gleichfalls unmöglich war, zu vermeiden, daß sich nicht verschiedene Lücken in dem gewünschten Ganzen zeigten und manche Fächer wenig oder gar nicht besetzt waren. Nichtsdestoweniger ist es der Kommission für die Ausstellung, an deren Spitze wir mit Vergnügen den Landschaftsmaler Dubourg erblickten, gelungen, eine ganz bedeutende Sammlung zusammenzubringen, die, in den Sälen der Künstlergesellschaft Arti et Amicitiae mit Geschmack und Sachkenntniß aufgestellt, als improvisirtes Museum alle Anerkennung verdient.

Eine Menge Sammler, Liebhaber, Künstler, der König selbst und viele Adlige und Patrizier, an der Spitze die Direktion des Museums für Alterthümer zu Leyden, so wie die Regierungen der Städte Amsterdam, Hoorn, Leuwarden, die Schützengilden zu Gerinchen und andere Korporationen u. s. f. hatten viele bemerkenswerthe Schätze eingeschickt, so daß der Katalog 792 Nummern zählt. Denjenigen Lesern des Deutschen Kunstblatts, welche sich näher für die Sache interessiren, empfehlen wir den bei Westermann u. Zoon zu Amsterdam gedruckten Katalog „Tentoonstelling van Voorwerpen van Kunst en Nyverkeid uit vroegeren Tyd etc." **) und werden uns damit begnügen, an diesem Orte bloß Andeutungen über die Physiognomie der Ausstellung zu geben. Dieselbe repräsentirt die folgenden Kategorien: 1) Gold- und Silberwerke; 2) Geräthe von Kupfer und Eisen; 3) Schnitz- und Bildhauerarbeiten, a) von Holz, b) von Elfenbein, c) von Perlmutter ꝛc.; 4) Töpferarbeiten; 5) Glasarbeiten; 6) Uhrwerke; 7) Gewebe und Stickereien; 8) Waffen; 9) Abbildungen, Zeichnungen, Handschriften. (Merkwürdiger Weise ist die Glasmalerei, welche in Holland im Mittelalter zu so großer Blüthe gediehen war, fast nicht repräsentirt. — Inkunabeln fehlen ganz, was um so mehr zu verwundern ist, als man gerade jetzt im Begriff ist, dem holländischen Erfinder der Buchdruckerkunst ein Monument zu setzen.)

Die Gold- und Silberwerke umfassen 175 Nummern des Katalogs. Unter den Trinkhörnern datirt das von Stavern, ein wirkliches kolossales Ochsenhorn, mit Silber montirt, vom Jahre 1397. Wahrscheinlich aus dem 16. Jahrhundert ist ein der Stadt Amsterdam gehörendes Trinkhorn von Silber; es ist dasselbe, welches Barth van der Helst auf der berühmten Schützters-Maaltyd abgebildet hat. — Ein St. Georg streitet mit Schwert und Schild gegen den Drachen, der sich um das Horn windet; den Fuß bildet eine schöne gothische Kapelle, in welcher eine Hollandia sitzt. Ein drittes Horn, ein wirkliches mit Silber montirtes, ist ebenfalls auf einem andern Schützenbilde des v. d. Helst abgebildet.

Silberne Ehrenketten der Schützenkönige, von verschiedenen Städten eingesandt, überbieten sich an Reichthum der Verzierungen und der angehängten Wappenschilde. Getriebene Becher aus dem 16. und 17. Jahrhundert, wie die der Confrerien von St. Georg und Christoph zu Gerinchen, ein s. g. Hengstbecher — ein Becher in Gestalt eines Pferdes —, ein s. g. Mühlenbecher — ein Becher in Gestalt einer Windmühle —, ein Nautilos, montirt mit getriebenen und ciselirten Figuren, Trinkschalen, unter andern eine von A. van Vianen getrieben und in der Schaale „Apollo Python tödtend" und am Fuß „Apollo und Daphne" vorstellend, Kannen, Schüsseln von getriebener Arbeit, deren mehrere der König von Holland eingesandt hatte, so wie überhaupt mannigfachste Silbergeräthe, meist dem 17. Jahrhundert angehörend *), repräsentirten in würdiger Weise die Kunst der Silberschmiede. Werke von vielen großen Meistern, wie von Lutma, dem Freund Rembrandt's, Xavery u. A. wurden vermißt.

Eine große Anzahl silberner Geräthe weckten historische Erinnerungen: Die silberne Maurerkelle, womit am 28. Oktober 1648 der erste Stein zum Rathhause zu Amsterdam gelegt wurde, diesem Meisterwerke van Kampen's, welches zu erbauen mehr als 11 Millionen Gulden kostete, die von den Spaniern erbeutet waren; ein getriebener Becher des Dr. Tulpius; der Schmuck der Frau Pellicorne, abgebildet auf dem berühmten Portraitbilde Rembrandts (zuletzt in der Galerie König Wilhelm II.) u. s. f.

Zwei Halsringe (Torques) germanischen Ursprungs (vielleicht aus dem 4. Jahrh.), der eine mit einem Stück Bernstein verziert und in der Nähe des Uddeler-Sees gefunden, waren noch nachträglich vom Besitzer Hrn. Kemper van Staverden eingesandt worden.

Kupfer- und Eisengeräthe. 63 Nummern, darunter Kronleuchter aus dem 17. Jahrh., ein Leuchter aus dem 16. Jahrh., ein Weihrauchfaß aus dem 15. Jahrh. — im Besitz des Malers Bosboom; — Spiegel, Schenkkannen, Mörser von Glockenspeise, Kühlgefäße, Wärmpfannen u. v. a.

Die Stadt Amsterdam hatte 10 kleine Metallstatuetten historischer Personen des Mittelalters, nicht eben durch Kunstwerth ausgezeichnet, hergeliehen.

Die Schnitz- und Bildhauerarbeiten von Holz, Elfenbein etc. nahmen 200 Nummern des Katalogs ein. Einige wenige Holzbasreliefs, eins mit der Jahreszahl 1217 gez., und dem Anschein nach Bruchstücke von Altären — ein Relief, eine Beschneidung vorstellend, aus dem 16. Jahrh. im Besitz des Malers Bosboom, sowie ein Reitergefecht, Bruchstück eines Kamingesimses aus Dortrecht, zeichneten sich durch edlen Styl aus — gaben ein Zeugniß von der Höhe, welche die Holzbildhauerkunst in den Niederlanden erreicht hatte: das meiste ging freilich durch die Ikonoklasten zu Grunde. Dagegen waren die Holzmeubles des 16., 17. u. 18. Jahrh. in großer Fülle vorhanden und größtentheils aus den Werkstätten der Künstler, die sich hier bekanntlich mit alten Geräthen zu umgeben lieben, die sie dann gelegentlich auf ihren Bildern anbringen, auf die Ausstellung gewandert.

Eine Bettstelle des 16. Jahrh., Stühle, Lehnsessel, Tische des 16., 17. u. 18. Jahrh., Wandschränke, Büffets, Schmuckkästchen, Feuerwärmer, Nußknacker, musikalische Instrumente, Spinnräder ꝛc. theils von Eichen-, Eben- oder Nußbaumholz, mehr oder weniger kunstreich geschnitzt, wechselten in bunter Reihe ab.

Ein Federmesser de Ruyters und der Stock, auf welchen gestützt Oldenbarneveldt zum Schaffot wanderte, nebst einem bezüglichen Autographen des J. van Vondel und andere Reliquien reihen sich an.

In sehr großer Anzahl waren die Töpferwerke vorhanden und darunter, außer wenigen germanischen Urnen und Töpfchen, aus dem 16. und 17. Jahrh. Krüge, Schenkkannen, Weinfäßchen ꝛc. in den mannigfachsten und zierlichsten Formen und theilweise mit bewunderungswürdigem Geschmack, mit erhabenen Ornamenten und bildlichen Darstellungen, sowie einfachen oder bunten Farben verziert. Das s. g. Delpst'sche Blaauw und darunter mehrere vortreffliche bemalte

*) Da verlangen Sie doch wohl zu viel, Verehrter. Ich wollte den schönen Damen den Enthusiasmus für alte Münzen schenken, wenn sie sich dafür nur mehr um lebende Kunst bekümmern. Red.

**) Bei jeder Nummer sind die Besitzer der Gegenstände mit Namen und Wohnort angeführt. Man weiß somit für spätere Zeit, wo die Gegenstände wieder aufzusuchen sind, und hat ein schätzenswerthes, wenn auch kein vollständiges Inventar der im Lande zerstreuten Antiquitäten

*) Ein mit Nielles verziertes Juwelenkästchen, von Herrn Sitz geliehen, darf nicht unerwähnt bleiben, so wie mancherlei Filigran-Arbeiten.

Ziegel — einige von dem Landschafter Verboom — ließen bedauern, daß die Fabrikation dieses echt holländischen Landesproduktes, welches an Schornsteinen, in den Küchen und Portalen vielfach angewendet wurde, jetzt fast ganz außer Gebrauch gekommen ist. Minder reichhaltig war das Glaswerk auf der Ausstellung, doch fehlte es keineswegs an trefflichen geschliffenen und verzierten Pokalen, Kelchen, Trinkhörnern, Römern ꝛc.

Unter den Uhrwerken befanden sich mehrere historische; ein Kaiser Karlsglöckchen wurde von Kaiser Carl V. nach einer Ueberlieferung an den Junker Feye van Heemstra geschenkt; ein Nachkomme desselben hatte es hergeschickt. Die Hangglocke des Oldenbarneveldt und eine Taschen-Uhr des Bürgermeisters van der Werff war gleichfalls vorhanden; eine friesische Hangglocke, mit versilbertem Zifferblatt und vergoldeten Ornamenten nebst gewundenen Säulchen fehlte nicht.

Unter den Stickereien waren es besonders die Spitzen, welche in wohlerhaltenen Proben die Aufmerksamkeit der Damen erregten; eben so die reich gestickten Bräutigamshandschuhe aus dem 17. Jahrh. und ein Korb mit sämmtlichen gestickten Kleidern für ein neugebornes Kind; ferner das vollständige Kostüm einer Zaanländischen Frau — alles aus dem 17. Jahrh. u. s. f.

Unter den Waffen befanden sich auch die im vorigen Jahre bei Hilversum gefundenen Steinwaffen — Pfeilspitzen, Schleuderkugeln und Keule; die Rüstung des holländischen Seehelden van Galen, das Schwert des überwundenen spanischen Admirals Bossu und andere Trophäen, nebst einer Anzahl uralter Armbrüste, Dolche, Schwerter, Feuergewehre aus den verschiedenen Perioden u. s. f.

Gemälde und sonstige Abbildungen waren verhältnißmäßig in geringer Anzahl eingesandt worden. Eine schöne Kollektion Manuscripte mit Miniaturen geschmückt aus dem 14., 15. u. 16. Jahrh. hatte der Herr J. A. Enschedé aus Haarlem eingesandt.

Ein trefflich gemalter Plan der Stadt Amsterdam von 1480 von J. Micker, so wie ein gezeichneter vom Jahre 1536 von C. Anthonyzoon, nebst merkwürdigen Amsterdamer Straßen-Ansichten aus dem 17. Jahrh. von G. Berckheyde und A. Stork (aus den Kabinetten Six, van der Hoop und van Loon) die Abkündigung des Nymweger Friedens vor dem Rathhause zu Haarlem von G. Bolt, eine allegorische Darstellung auf die letzte Vergrößerung der Stadt Amsterdam von N. Berchhem nebst einer Anzahl Gemälde von vorhandenen Schlössern und Kirchen — wie die der St. Maria-Kirche zu Utrecht von Saenredam (gem. 1662) machten den nicht am wenigsten interessanten Theil der Ausstellung aus. **W.**

Kunstliteratur.

Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, von Heinrich Otte, Pastor in Fröhden. Dritte umgearbeitete Auflage. Mit 13 Stahlstichen und 362 Holzschnitten. XIII. und 367 S. Leipzig. T. O. Weigel. 1854. Lex. 8.

Von **H. A. Müller.**

Der 1842 zuerst erschienene kurze „Abriß der kirchlichen Archäologie" von Otte, welcher sich noch vorzugsweise auf die Preuß. Provinz Sachsen beschränkte, und drei Jahre nachher erweitert und umgearbeitet in zweiter Auflage erschien, tritt jetzt abermals in neuer und zwar dermaßen veränderter Gestalt (in anderm Verlage) hervor, daß er nunmehr mit Recht den Namen eines „Handbuches" verdient, wir ihn daher mit Rücksicht auf die seitdem angestellten kunsthistorischen Forschungen und gewonnenen Resultate als eine völlig neue Erscheinung zu betrachten haben. Als eine solche heißen wir ihn um so mehr willkommen, da es uns bisher an einem wenigstens deutschen Werke fehlte, welches das Gebiet der gesammten kirchlichen Archäologie unseres Mittelalters als ein in sich abgeschlossenes Feld in umfassender, übersichtlicher Weise behandelte. Das thut im vollen Sinne des Wortes das vorliegende Werk. — Wenn nämlich bei der Beurtheilung aller Compendien, welche die auf einem Gebiete des Wissens als Thatsachen oder als Wahrscheinlichkeiten feststehenden Resultate darlegen, weniger die eigenen Forschungen, neuen Erklärungen und Theorien des Verf., als Anordnung, Uebersichtlichkeit und Vollständigkeit des gegebenen Materials den Maßstab der Beurtheilung abgeben müssen, so können wir behaupten, daß das Handbuch des Herrn Otte auch den strengsten Anforderungen entspricht, daneben aber auch, wie wir bereits aus einigen früheren Schriften des Verf. wissen und weiter unten bei mehreren Gelegenheiten sehen werden, von selbständigen Forschungen und eigenen Erklärungsweisen keineswegs entblößt ist.

Wir müßten, um unseren Lesern einen detaillirten Ueberblick über die Anordnung und die Reichhaltigkeit des Materials zu geben, billigerweise den dem Buche vorgedruckten Inhalt nach seinen Abtheilungen, Unterabtheilungen und Anmerkungen wörtlich mittheilen, begnügen uns aber mit kurzer Angabe der Haupttheile und nächsten Unterabtheilungen, indem wir den Blick in die Eintheilungen der letzteren unseren an den betreffenden Stellen zu machenden Bemerkungen überlassen. Einleitung (S. 1. 2). I. Denkmale der Kunst. A. Das Kirchengebäude (S. 3—25). B. Innere Einrichtung und Ausschmückung der Kirchen (S. 26—50). Man sieht, daß die Theilung A. und B. auf dem Unterschiede des Immobilen und Mobilen beruht. II. Geschichte der Kunst. A. Baukunst. Vorbemerkung über altchristliche Architektur (S. 52—56). 1. Romanischer oder Rundbogen-Stil. Kirchengebäude desselben (S. 57—109). 2. Germanischer oder Spitzbogen-Stil. Kirchengebäude desselben (S. 109—166). Anhang über die Bauhütten nebst einem Verzeichnisse deutscher Baumeister (S. 166—176). B. Bildende und zeichnende Künste. Vorbemerkung. 1. Romanischer Stil (S. 176—190). 2. Germanischer Stil (S. 190—201). 3. Verschiedene Richtungen (S. 201—232). III. Hilfswissenschaften. A. Epigraphik (S. 233—258). B. Heraldik (S. 258—264). C. Ikonographie (S. 264—315). Verzeichniß der Kirchenheiligen, chronologische Zugabe, Glossarium der architektonischen Kunstwörter, Ortsregister. Obwohl wir uns mit den angegebenen einzelnen Abschnitten und namentlich mit ihren durch Zahlen und Buchstaben nicht im Texte, sondern nur im Inhaltsverzeichniß gegebenen Ueberschriften, bis auf einige Ausnahmen, einverstanden erklären, so möchten wir doch, zur Erhöhung der praktischen Brauchbarkeit eines solchen Handbuches sowohl beim Nachschlagen wie beim Citiren, den Verf. bitten, bei einer künftigen Auflage den einzelnen im Inhalte mit deutschen Ziffern oder Buchstaben versehenen Absätzen fortlaufende Paragraphenzahlen und außerdem dem ganzen Buche Seitenüberschriften zu geben.

Lesen wir zunächst die Einleitung, in welcher der Verf. den theoretischen Standpunkt, so wie die Definition und den Umfang seiner Wissenschaft angiebt, so ist gegen seine an die Spitze gestellte Definition der Kunst die Einwendung zu machen, daß in der sinnlichen Form das Moment der Schönheit (natürlich mit Absicht) verschwiegen wird, die freilich eine nothwendige Folge der Gesetzmäßigkeit in der Darstellung ist. Aber eben diese Gesetzmäßigkeit hätten wir um so lieber näher bestimmt gewünscht, da der (§.) 6 „die christliche Kunst ist ebenso frei und unbegrenzt, wie die christliche Idee", um nicht Mißdeutungen preiszugeben zu sein, mit jener geforderten Gesetzmäßigkeit durch einige Worte in Einklang zu bringen war. Wir müssen gestehen, daß wir überhaupt in Werken, die wie vorliegendes einen viel detaillirteren, praktischen Zweck haben, dergleichen blos definirende Einleitungen (die auch gewöhnlich mit Recht

hier nicht gesucht werden), falls sie über die Grenzen der speziell zu behandelnden Wissenschaft hinausgehen, für ziemlich überflüssig halten; dagegen vermissen wir am Schlusse dieser Einleitung in der Angabe der Literatur einige französische Werke der neueren Zeit, wie Didin, Godard (cours d'archéologie) u. A., die wohl mehr mit Recht als die englischen und französischen Zeitschriften zu erwähnen waren. Im Uebrigen wollen wir schon hier die Vollständigkeit der in den einzelnen Zweigen, Perioden und Gegenständen gegebenen Literatur, welche sich bis auf den Herbst des vorigen Jahres erstreckt, rühmend erwähnen.

Als einen der gelungensten, alle Details aufs Sorgfältigste berücksichtigenden Abschnitte des ganzen Werkes heben wir zunächst die zweite Hälfte des ersten Theiles hervor, nämlich die unter B. angeführte „innere Einrichtung und Ausschmückung der Kirchen"; etwas weniger dagegen sagt uns die erste Hälfte A. desselben zu, in der der Verf. mit mehr Klarheit und Sicherheit als Vollständigkeit verfährt. Nur hin und wieder hätte er, da er nach der Vorrede doch namentlich auch für Anfänger und Dilettanten schrieb, in der Beschreibung klarer sein und einige bauliche Kunstausdrücke vermeiden oder erklären sollen. Ersteres ist z. B. in Bezug auf den alten Bauriß der Kirche von St. Gallen der Fall, den der Verf. S. 8 mittheilt, zum Verständnisse desselben aber eigentlich Nichts hinzufügt, sondern nur hin und wieder später darauf Bezug nimmt, so daß für den, der die nähere Einrichtung der Kirche aus Kugler oder Kinkel (I. 159 ff.) nicht kennt, der mitgetheilte Grundriß unverständlich ist. Eine ähnliche Bemerkung müssen wir über den zur Veranschaulichung des allgemein mittelalterlichen, so wie insbesondere des romanischen Kirchenbaues (S. 12 u. S. 59) gegebenen Grundriß des Merseburger Domes machen, wo der Leser in einer Anmerkung über die Ostthürme und über den mit V. S. bezeichneten Kreuzgang um so mehr hätte belehrt werden sollen, da unpassender Weise jene Thürme mit demselben Buchstaben, wie die Fensteröffnungen bezeichnet sind. Dahin gehört ferner der kurze Abschnitt S. 13 über den Lettner, wo der beigegebene Grundriß des Halberstädter aus dem Texte nicht verständlich ist, und vor Allem gesagt werden mußte, daß sie besonders der spätgermanischen Kunst eigenthümlich sind, was auch weiter unten bei den betreffenden Städten, welche solche besitzen, nicht geschehen ist. Auch möchten wohl (S. 14) der Dom in Speyer und die Klosterkirche in Drübeck aus der Reihe der mit einem zweiten, westlichen Hochchore versehenen Kirchen zu streichen sein. Drübeck hat allerdings eine westliche Absis, die aber sammt den Thürmen bekanntlich nicht dem ursprünglichen Bau, sondern der spätromanischen Zeit angehört, jedoch kein zweites Hochchor. — In dem Abschnitt über die Thürme hätten wohl (S. 19) einige der in späten Jahrhunderten des Mittelalters häufiger vorkommende runde Treppenthürmchen, oder auch die eckige Form derselben (Marienkirche in Zwickau) erwähnt, und in dem Verzeichniß der höchsten Thürme in deutschen Landen die Marienthürme in Lübeck, 422 oder nach Anderen 430′ hoch, nicht vergessen werden sollen. Ueberhaupt durften in diesem allgemeinen beschreibenden Theile die charakteristischen Beispiele zu den vom Verf. erwähnten baulichen Eigenthümlichkeiten um so weniger fehlen, da wir sehen werden, daß auch bei der Aufzählung der einzelnen Städte diese Eigenthümlichkeiten ihrer Kirchengebäude nicht genug zur Sprache kommen. Dies gilt z. B. von dem bloßen Dachreiter auf den Kirchen der Cisterzienser, sowie der Bettel- und Predigerorden (S. 21). Auch vermissen wir (ebendas.) in dem über die Vorhalle und Eingänge Gesagten die mitunter den nördlichen Seitenschiffen angebauten Vorhallen, z. B. an dem Kaiserdom in Goslar*) sowie in Wechselburg.

*) Siehe weiter unten über diese Vorhalle.

Schon bei der erwähnten zweiten Hälfte dieses ersten Theiles ist es zu bedauern, daß der geehrte Verf. die für Westfalen so erschöpfende Behandlung mittelalterlicher Kunst von Lübke noch nicht kennen konnte; wäre sein Werk einige Monate später ans Licht getreten, so würden schon in diesem Abschnitte, mehr aber noch in den alphabetischen Verzeichnissen der Westfälischen Kirchengebäude beider Stile höchst interessante Zusätze und Bereicherungen, (z. B. die dort einheimischen sogenannten Hallenkirchen) erfolgt sein, die jetzt einer späteren Auflage vorbehalten bleiben. Davon abgesehen, beschränken sich für den genannten Abschnitt unsre Bemerkungen darauf, daß der noch immer geheimnißvolle Krodoaltar in Goslar mit dem alten Altar in der Stephanskapelle zu Regensburg wenigstens nicht hätte verglichen, und den eigentlichen Choraltären unsres Erachtens nicht zugezählt werden durfte. Auch ist er ja zu gering in seinen Dimensionen, um den Sarg des Heiligen zu enthalten, den man überdies, da in die Seitenwände geschliffene Steine eingesetzt waren, gewiß gar nicht hätte sehen können. Es mag also einstweilen bei Kugler's (jetzt Kleine Schriften I., S. 143) Vermuthung über ihn sein Bewenden haben.

Indem wir aus den „Vorbemerkungen über altchristliche Architektur," welche den zweiten Haupttheil des Werkes beginnen, nur das als von besonderem Interesse hervorheben, daß der Verf. die Vorhalle zu Lorsch mit Savelsberg (dem E. Förster, Denkmale deutscher Kunst, Architektur S. 13 neuerdings beigetreten) der Karolingischen Zeit zuschreibt, dagegen nicht allein die früher (auch von Kinkel) der Zeit Karls des Großen zugesprochene Justinuskirche zu Höchst, sondern auch, und zwar in Uebereinstimmung mit von Quast, den alten Dom in Regensburg dieser Frühperiode abspricht, eilen wir zu des Verf. Darlegung der verschiedenen Elemente des Romanischen und des Uebergangsstyles (S. 57—69). Auch hierin hätten wir bei aller Klarheit der Darstellung an manchen Stellen eine etwas größere Ausführlichkeit gewünscht. Gleich im Anfange wird auf gebührende Weise die bekannte Mertens'sche Deduction berücksichtigt, doch hätte dessen Behauptung, daß das erste Beispiel in der Romanischen Baukunst sich für Deutschland im Schiffe vom Maria auf dem Capitol, ungefähr um 1070, finde, in der Kürze widerlegt werden sollen. Dazu hätten, wenn auch nicht die noch bestrittene Zeit der ältesten Theile des Doms in Speyer, doch gewiß die Dome von Augsburg und Bremen dienen können (Kugler, im D. Kunstbl. 1854 Nr. 2 ff.), von denen ersterer wahrscheinlich viel vor 1070, letzterer in seinen noch sichtbaren Formen als Pfeilerbasilika mit Sicherheit unter den Erzbischöfen Bezelin (1035—1043) und Adalbert (1043—1072) erbaut wurde. Da unsres Wissens bis jetzt nur Fiorillo den letzteren Dom etwas genauer erwähnt und es noch völlig an bildlichen Darstellungen desselben fehlt, so übergeht ihn auch unser Verf. in seinem Verzeichnisse der Kirchengebäude; wir behalten uns daher nähere Mittheilungen über ihn im D. Kunstbl. vor. — Einzelne Puncte aber, in denen der Verf. in diesem Abschnitte wohl allzu kurz gewesen ist, sind z. B. Seite 60 die kleinen einschiffigen Kirchen, von denen er schon hier die bekanntesten hätte nennen sollen. An diese hätte sich dann die Erwähnung der Taufkapellen Romanischen Styls anschließen müssen, über deren Einrichtung man nach dem S. 5 Gesagten hier wohl das Nähere erwarten konnte. Auch scheint uns die Abbildung (S. 60) des mit Schlangen und Masken geschmückten Kapitäls aus der Unterkirche in Quedlinburg ebensowenig passend gewählt, wie das darunter stehende aus der sogenannten Bußkapelle daselbst, weil beide mehr absonderlich, als für ganze Klassen von Kapitälen mit ihren Kämpfern charakteristisch sind. Letzteres hat außerdem in der Abbildung zu gestreckte Verhältnisse. Jedenfalls sind des Verf. Worte (S. 62), die an keiner andern Stelle eine weitere Ausführung erfahren, über die Ornamente der Romanischen

Säulenschäfte allzu kurz: „Zuweilen erstreckt sich das Ornament nicht blos über die Kapitäle und Kämpfer, sondern auch (namentlich an Portalen) selbst über die Säulenschäfte.“ Hier mußte billigerweise gesagt werden, welchen Jahrhunderten ornamentirte Säulenschäfte vorzugsweise eigen waren und worin diese Ornamente bestehen, was durch die zierlichsten und schlagendsten Beispiele (etwa Richenberg und Hecklingen) zu veranschaulichen war. Endlich ist, ohne alle Hinweisung auf das im Allgemeinen Theile (S. 17—19) Gesagte das hier in sieben Zeilen über die Romanischen Thürme beigebrachte allzu kurz. — Bei Gelegenheit der Entstehung der Kreuzgewölbe im ganzen Langhause der Romanischen Basiliken gibt der Verf. eine Anmerkung über die vielbesprochene Zeitstellung der Dome zu Mainz, Worms und Speyer*), deren Schlußworte: „man wird die Annahme eines höheren Alters (nämlich 1137) für die Dome von Worms und Speyer aufzugeben genöthigt sein“, nunmehr nach Kugler's (a. a. O.) und Förster's (Denkmale deutscher Kunst. Baukunst S. 10) Darlegung schwerlich noch Gültigkeit haben.

Es folgt sodann, wie später beim Germanismus, eine alphabetische, nach folgenden Ländern geordnete Uebersicht der Kirchengebäude Romanischen Stils (S. 69—110): I. Rheinlande (wozu die Niederlande und Hessen gezogen sind); II. Franken, Bayern, Schwaben; III. Oestreich; IV. Sachsen und Westfalen; V. Nördliches Deutschland. Auch hier wird an der Spitze jedes einzelnen Landes die betreffende Literatur aufs Vollständigste mitgetheilt, ein besonders charakteristisches Gebäude im Holzschnitt und eine allgemeine Charakteristik der Kirchen in ihren provinziellen Eigenthümlichkeiten gegeben. Vollständigkeit in der Aufzählung, Zeitstellung, wo diese möglich war, kurze Angabe der Eigenthümlichkeiten jedes einzelnen Gebäudes und der etwaigen Monographien, das sind, wie es scheint, die leitenden Gesichtspuncte bei diesen alphabetischen Verzeichnissen gewesen, und mußten es sein: Was die Zeitstellung anlangt, so können wir es nicht billigen, daß der Verf. bei manchen Gebäuden nur die Mertens'sche, oft unbewiesene Meinung anführt, wenn nämlich andere, derselben widersprechende vorhanden waren (z. B. Abteikirche in Schwarzach, St. Michael in Hildesheim u. a.); und was die Angabe der baulichen Eigenthümlichkeiten oder Abweichungen im Grundriß und Details betrifft, so macht sich eine gewisse Inconsequenz bemerklich, da bei sehr vielen Gebäuden Eigenthümlichkeiten nicht erwähnt sind, die zum Verständniß derselben nothwendig waren. Statt dessen erwähnt der Verf. häufig nur die Bauperioden. Als solche nicht zu übergehende Eigenthümlichkeiten machen wir aus den Abschnitten über die Rheinlande, Sachsen und Westfalen nur einige, wie sie uns aufgestoßen, namhaft, ohne damit gerade stets die wichtigsten berühren zu wollen:

Ramersdorf bei Bonn: 3 im Aeußeren polygone, im Innern hufeisenförmige Absiden. — Cöln, Martinskirche: Die achtseitigen Eckthürmchen neben dem hohen Mittelthurm. Maria auf dem Capitol: Hier wäre wohl ein Grundriß des kleeblattförmigen Typus angemessen gewesen. Mauritiuskirche: Nischenkranz in der Chormauer. — Gelnhausen und Limburg a. d. L. hätten als Hauptbeispiele der Uebergangsperiode etwas ausführlicher besprochen werden sollen. — Mainz, Dom. Außer dem an anderen Stellen des Buches Gesagten: der eigenthümlich polygone Chorabschluß, welcher im Innern ein übereck gestelltes Quadrat mit abgefaßten Ecken bildet. — Merzig a. d. Saar. Nicht „Säulenbasilika mit Spitzbögen“, sondern: mit arabischer Form des Spitzbogens. — Speyer, Dom: Kleine Halbkreisnischen in der Chorrundung, große Krypta unter Chor und Querschiff. — Heilsbronn, Kapelle des Klosters: Die in der romanischen Periode, wie überhaupt in der kirchlichen Architektur so seltene exterartige Absis. — Conradsburg. Auch der Chor besteht aus Mittelschiff und zwei Seitenschiffen, die ähnliche Bogenüberspannung wie Ilsenburg und Drübeck haben. — Corvey. Die Vorhalle wohl richtiger mit Lübke ins 9., als mit Schnaase ins 10. und 11. Jahrhundert zu setzen. — Freiberg. Goldne Pforte im reichen romanischen Rundbogen, statt „Spitzbogen“. Wohl besser ans Ende des 12. Jahrhunderts zu setzen, als mit dem Verf. ins 13. — Gernrode, Stiftskirche. Die Bogen setzen mit dreieckigen Vertiefungen auf die Deckplatte der Säulen auf. Rechtwinklig ausgekehlte Pfeiler. Zeitstellung der einzelnen Theile nach Puttrich, systemat. Darstellung. — Göllingen. Arkaden der Krypta im Hufeisenbogen. — Goslar. Die dreischiffige Vorhalle des Doms kann unmöglich dem ursprünglichen Bau angehören, sondern muß, wie aus ihrer Lage (sie war dem nördlichen Seitenschiffe vorgebaut) und den Ornamenten des Portales und namentlich der Mittelsäule zu schließen ist, erst aus dem 12. Jahrhundert stammen. Auch hat sie große Aehnlichkeit mit der ebenfalls der Nordseite angehörenden Vorhalle zu Wechselburg, die doch mit Sicherheit dem 12. Jahrh. zuzuschreiben ist; auch hier, wie in Goslar, kleine Säulen, die auf Löwen ruhen, und ähnliche Ornamentirung der Säulenschäfte, die im 11. Jahrhundert wenigstens in Sächsischen Landen kaum vorkommen möchte. — Hecklingen. Die Säulenbündel, welche, soweit sich der Einbau erstreckt, die Pfeiler und Säulen umgeben, sind durch Spitzbogengewölbe unter einander verbunden, bilden daher eine Reihe von niedrigen, spitzbogigen Arkaden unter den rundbogigen. — Helmstädt. Vorkommen des Spitzbogens als eines Ornamentes. — Hildesheim, Michaeliskirche. Unbegreiflich ist es, wie der Verf. von „manierirter Dekoration“ sprechen und die dieser Behauptung freilich entsprechende Mertens'sche Zeitstellung angeben kann. Die wichtigen Eigenthümlichkeiten, daß z. B. der Westchor der Hauptchor war, konnten füglich nach Lübke (D. Kunstblatt 1850. S. 164) mitgetheilt werden. — Königslutter. Die Seitenschiffe setzen sich über das Querschiff hinaus als Seitenchöre fort, die mit dem Hauptchor zusammenhangen. — Lügde bei Pyrmont. Pfeiler und Säule wechseln, aber nicht wie in Sachsen, sondern so, daß die Säulen die Arkadenträger bilden, während die Pfeiler das Gewölbe tragen. — Memleben. Die drei nach dem halben Achteck konstruirten Nischen. Puttrich setzt die Krypta um 1200. — Naumburg, Dom. Zwei Lettner verschiedenen Stils (nach S. 13). Treffliches Portal. — Paulinzelle. Einrahmung der Arkadenbogen, wie in St. Godehard in Hildesheim. Dreischiffiger Altarraum, gleichsam als Fortsetzung der Schiffe des Langhauses; daher 5 Absiden. Späterer dreischiffiger Vorbau vor dem reichen Portale. — Riddagshausen. An den Umgang der Seitenschiffe um den quadratischen Chorschluß schließt sich eine Reihe niedriger, viereckiger Kapellen unter gemeinsamem Dache. — Bessera. Die Absis schließt sich unmittelbar an die Vierung; keine Nebenabsiden. — Wechselburg. Die Ecken der Pfeiler sind abwechselnd mit Eckſäulen oder Auskehlungen verziert. Haupteingang durch die Vorhalle des nördlichen Seitenschiffes. Reich verzierte Säulenschäfte und Kapitäle. Merkwürdig eingefaßtes Fenster im östlichen Giebel. — Zeitz. Die Säulenkapitäle der Krypta haben keine Deckplatte.

In gleicher Weise ließe sich Manches zu den Kirchen des „nördlichen Deutschlands“, so wie, wenn auch in geringerem Grade, dem Verzeichnisse der Gebäude germanischen Stils hinzufügen.

(Schluß folgt.)

*) Die neue Schrift von v. Quast ist hier offenbar noch nicht berücksichtigt, sondern wird erst S. 69 in der Literatur genannt.

Zeitung.

Berlin. Zu der in Nr. 1 von dem Verein für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche ausgeschriebenen Preisbewerbung für Bildhauer, deren Gegenstand der „Kopf des auferstandenen Christus“ war, für den Thürsturz über dem Eingang einer Begräbnißkapelle bestimmt, sind nicht weniger als 17 Arbeiten von Berliner und auswärtigen Künstlern eingegangen. Dieselben sind im Lokale des Kunstvereins aufgestellt und dem Publikum zugänglich. Die Preiszuerkennung wird wahrscheinlich am 27. d. M. stattfinden. Sehr erfreulich ist, daß die ganze Bewerbung viel Vortreffliches enthält.

K. T. Halberstadt. Alterthumsfund aus Sargstedt bei Halberstadt. Bei dem Weggraben eines Sandhügels bei Sargstedt sind im lockeren Sande gefunden: ein Wasserkönnchen von gebranntem Thon, zwei Schöpfgefäße von derselben Masse und die Klinge eines kupfernen Schwertes. Diese hat nur die einfache Dolchform und keine Verzierungen. Die Schöpfgefäße sind in der Form wie Bechertassen, ohne Verzierungen und nur in der Mitte mit einem kleinen Rande ringartig umgeben; sie haben einen Henkel an der Seite, der nur bis zur Mitte heraufreicht, mithin wohlbedacht angebracht ist, damit man beim Tragen des gefüllten Gefäßes das Gleichgewicht sicher halten konnte. Das Merkwürdigste ist das Tönnchen, acht Zoll lang, gegen sechs Zoll hoch, in Form eines Eies, mit abgestumpften Enden, deren jedes 3 Zoll mißt. Durch den äußern Rand der Abstumpfung sind je 2 Löcher angebracht für die Doppelschnur zum Tragen des Wasserbehälters. Dieses thönerne Tönnchen hat aber eine Oeffnung von 1½ Zoll Länge bei 1 Zoll Breite, und dazu einen Deckel von länglicher Form, eben mit einer Rippe. Das Ornament sind

Paar-Reihen kleiner Eindrücke, die mittelst eines zweispitzigen Instrumentes, ähnlich einer Gabel, roh eingedrückt sind. Es ist um so weniger zu bezweifeln, daß wir hier mit Wassergefäßen aus der vorchristlichen Zeit zu thun haben, weil einmal die Thonmischung und der Charakter des Brandes mit denen der hier oft vorkommenden Aschenkrüge übereinstimmt, und dann, weil ganz in der Nähe des Fundortes sich ein Quell befindet, der „Heiligenborn" genannt wird.

cf. **München.** Unsre Kunstwelt wurde vor einiger Zeit in eine seltene Aufregung versetzt durch eine wunderliche Laune des Glücks, die einem früher von ihr nicht eben sehr begünstigten Bildhauer und Antiquitätenhändler, Entres, ein Gemälde von Albrecht Dürer, und zwar aus der königl. Sammlung in Schleißheim, in die Hände gespielt. Das Bild, das unter den Namen seines Meisters im v. Weizenfeldischen Katalog und im Inventar aufgeführt ist, ohne daß bis jetzt über dem modus acquirendi etwas bekannt worden, war in dem Lustschloß Lustheim bei Schleißheim und wurde einer Masse ausgeschossener Bilder zugesellt, die im April 1852 zu öffentlicher Versteigerung kamen. Hier erstand es der Bildhauer Entres um die Summe von fünfzig Gulden. Alter Firniß hatte ihm ein etwas unscheinbares Ansehn gegeben und eine kleine Stelle trug eine ungeschickte moderne Retouche. Das Bild ist etwa 24" hoch und 20" breit. Man sieht darauf in halben unterlebensgroßen Gestalten die h. Anna, nonnenhaft in ein weißlich grünes Tuch gehüllt, zu ihrer Rechten das schlafende Christkind (nicht viel mehr als den Kopf); ihre linke legt sie in liebevoller Vertraulichkeit der h. Jungfrau auf die Schulter, die mit gefalteten Händen inbrünstig zum Kinde niederblickt. Sie ist in ein enganliegendes rothes Gewand gekleidet und hat einen weißen Florschleier auf dem Kopf, und über der Brust. Im grünen Hintergrund steht (das unzweifelhaft ächte) Monogramm Dürers mit der Jahreszahl 1519. Die Darstellung ist von der ungezwungensten Natürlichkeit und doch herrscht in den Linien und Massen eine wohlberechnete, höchst wohlthuende Harmonie, wenn auch das untere Ende um drei Finger breit länger sein sollte, um in die Gliedmaßen mehr Zusammenhang zu bringen. Der Styl der Zeichnung überrascht durch seine Großheit, durch breite Flächen und einfache Formen, immer, wie sich von selbst versteht, auf der Grundlage des Naturalismus, der seine Heiligen vom Heerd und aus der Spinnstube holt und der bei Dürer sich im Bereich fränkischer Gesichts- und Körperbildung bewegt. Aber diese dem gewöhnlichen Leben entnommenen Züge sind auf eine Weise belebt, so empfindungreich und innig, so unbefangen und rein, daß man die Wirklichkeit darüber vergißt, oder richtiger, daß sich daran der Glaube an eine heilige Familie in der Wirklichkeit stärkt. Die Färbung des Bildes ist kräftig, leuchtend, klar; in den Schatten an Händen und Gesichtern etwas bräunlich, sonst blühend, die Gewandfarben gebrochen und mild. Die Behandlung ist im höchsten Grade vollendet und stellenweis z. B. bei dem weißen Tuch der h. Anna ein unbegreifliches Räthsel; flüssig, verschmolzen und doch von der bestimmtesten Zeichnung. Wo der Spitzpinselallein gearbeitet, in den goldenen Härchen, im feinen lieblich und süß zusammengezogenen Umriß der Lippen, dem Glanzlicht der Augen ꝛc. tritt Dürers ganz einzige Handschrift sonnenklar heraus. Dennoch hat man unbegreiflicher Weise den Werth des Bildes nicht erkannt, am wenigsten seinen Urheber. Nun freilich, seit das Bild Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit geworden und seine Vortrefflichkeit und ächte Dürerschaft von Einheimischen und Fremden anerkannt und mit hohen Geldangeboten belegt wird, sind doch auch die verhärtetsten Zweifel geschwunden und haben der Sorge Platz gemacht, ob uns das Bild erhalten bleiben wird. 16000 Frcs. sind bereits geboten. Das würde freilich die ganze Ernte der Versteigerung aufzehren. Inzwischen wäre der Geldaufwand dem Verlust eines Bildes von A. Dürer vorzuziehen, das an Vollkommenheit von vielleicht keinem seiner Werke übertroffen wird. Sollte aber unsre Sammlung zum Verlust verurtheilt sein, so würde keine Stelle geeigneter für den Edelstein sein, als das Museum in Berlin, das seit dreißig Jahren danach trachtet, den Namen Dürers in seinen Katalog zu bekommen.

Von dem Gemälde giebt es meines Wissens keinen Stich; dagegen kennt man eine Radirung, wie es scheint aus dem 17. Jahrh. die offenbar nach einer Handzeichnung Dürers gemacht ist. Es ist dieselbe Composition mit wenigen Veränderungen, namentlich in der Haltung der Anna; statt des leeren Grundes ist eine Landschaft, mit einer Burg auf einem Hügel angebracht. Das Blatt hat das Monogramm Dürers und die Jahreszahl 1508. Heller führt es an in seinem bekannte Werke p. 858. *)

lt. **Nürnberg.** In den letzten Tagen befand sich hier als Abgesandter der Coburgischen Regierung der Staatsrath Freiherr von Pawel mit den Verlagen des Vertrages, der zwischen Coburg und dem Germanischen Museum abgeschlossen werden soll. Zum endgültigen Abschlusse aber kam es noch nicht. Das Protektorat über die Anstalt, welches freilich der Coburgischen Regierung für ihre Anerbietungen in gewissem Grade zugestanden werden muß, war jedoch in den Verlagen des Vertrages so nachdrücklich betont, daß zu befürchten stand, der Vorstand des Museums werde nicht die Macht behalten, die Anstalt auf ihrer ursprünglichen Grundlage zu erhalten und nach ihrem ersten Gedanken durchzuführen. Der Freiherr von Aufseß, obwohl körperlich sehr leidend durch die unsäglichen Mühen und Arbeiten, die die Einrichtung des Museums fortwährend ihm auferlegt, bewahrte doch Energie genug, dieser Bedrohniß zu widerstehen, selbst auf die Gefahr hin, die vortheilhaften Anerbietungen Coburgs zu verlieren. Er hat zunächst ein Promemoria an den Herzog abgefaßt, worin er diesem die Sachlage darstellt.

"†" **Wien.** Es hat sich hier ein Komité zur Beschickung der Münchner Ausstellung gebildet, das aus dem Grafen F. Thun, dem Referenten für Kunstangelegenheiten im Ministerium des Unterrichts, und den Künstlern Ruben, Kupelwieser, Blaas, Hausch, Alt und Schrotzberg gebildet, von denen die drei erstgenannten der Akademie der bildenden Künste, die anderen dem Künstlerstande angehören. Die Wahl ist ganz befriedigend, und es ist nicht zu zweifeln, daß es den Bemühungen der genannten Herren gelingen wird, die Wiener Kunst an der Münchner Ausstellung so gut zu vertreten, als es die Umstände nur immer erlauben. Bei der beengten Thätigkeit der Künstler, bei den geringen Aufträgen und der geringen Aufmunterung, welche den hiesigen Künstlern zu Theil ward, wird man sich nicht wundern, wenn man die hiesigen Künstler nur auf bestimmten Gebieten der Malerei vertreten finden wird.

Auch der Alterthumsverein für Ober- und Nieder-Oesterreich hat sich definitiv konstituirt. In der vor wenigen Tagen vorgenommen Sitzung der Gründer des Vereines wurde der souveräne Fürst Al. Lichtenstein mit Akklamation provisorisch zum Vorsitzenden des gleichfalls prov. Komités gewählt. Die definitive Wahl des Curators, des Vorsitzenden und des leitenden Komités wird statutenmäßig erst nach Beruf einer Generalversammlung stattfinden. Vor der Hand handelt es sich um die Anwerbung von Mitgliedern.

Das provis. Komité besteht aus den Herren Karagan, Feil, Chmel, Wohlfahrt, Graf Thun, Graf O'Donnel und Graf Solm, Lewinski, Caurefina und Arneth; das definitive Komité wird wahrscheinlich und hoffentlich eine Veränderung in einigen Mitgliedern zeigen. Die Ehre, die Gründung eines solchen Vereines angeregt zu haben, gebührt nebst dem Fürsten Lichtenstein vorzugsweise den Herren Dr. C. Melly, Dr. G. Heider, L. Ernst, und Wohlfahrt. Ueber diese, jedenfalls erfreuliche, wenn auch sehr verspätete Gründung eines solchen Vereines, demnächst mehreres.

Für die Lehrkanzel für Architektur an der Akademie der bildenden Künste in Mailand ist auf Antrag des Ministeriums des Unterrichts der Architekt Dr. Savério Cavallari, der Zeit in Palermo, berufen worden. Cavallari's Berufung ist für Mailand von großer Bedeutung. Dort herrscht noch in der Akademie wie in den Bauбüreaus des Gouvernements Palladio und Vignola unbeschränkt. Was nicht in die Schablonen-Architektur vitruvianischer Angabe paßt, wurde ganz einfach unterdrückt. Wie an allen alten Akademieen, so herrscht auch an der Mailänder-Akademie *) ein verketzerter Korporationsgeist. Der mußte gebrochen werden — die erste Bresche ist glücklich geschossen. Es mußte ein Architekt berufen werden, der mit den Fortschritten der Kunst und Kunstwissenschaft vertraut ist, und dem Unwesen zu steuern befähigt ist. In Mailand fand man keinen passenden Mann, man griff daher nach Cavallari, einem auch in Deutschland seit seinem Göttinger Aufenthalte wohlbekannten, geschätzten Künstler.

Kunstvereine.

Thüringer Kunstverein.

Die diesjährigen Ausstellungen beginnen wegen einiger verspäteten Zusendungen erst

Mitte des Monats Mai,

was die geehrten Herren Künstler gefälligst beachten und noch bis dahin recht zahlreiche Anmeldungen und Zusendungen von Kunstwerken veranlassen wollen. Der Ankauf im vergangenen Jahre war ziemlich bedeutend, und steht auch diesmal ein gleiches günstiges Resultat zu erwarten. D.

*) An der Venetianer Akademie geht es, Dank der Bemühungen Pietro Selvatico's, besser.

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 18. **Donnerstag, den 4. Mai.** **1854.**

Inhalt: Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit? Ein Versuch von A. Teichlein. II. (Fortsetzung.) — **Kunstliteratur.** Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, von Heinrich Otte, Pastor in Fröhden. Von H. A. Müller. (Schluß.) — **Zeitung.** Berlin. Nürnberg. — **Kunstvereine.** Die letzte Gemälde-Verloosung des Potsdamer Kunst-Vereins.

Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit?

Ein Versuch von **A. Teichlein.**

II.

(Fortsetzung.)

Die Akademien.

Gewöhnlich pflegt man den größten Werth darauf zu legen, daß „ein Name ersten Ranges" an der Spitze einer Akademie stehe. Und eine glänzende Firma ist in der That in dieser autoritätsgläubigen Welt kein nichtschätzbares Ding für den Credit einer solchen Anstalt. Nur wähne man nicht, daß damit schon Alles gethan sei. Die Erfahrung hat wiederholt gezeigt, daß berühmte Direktoren ihrer Kunstschule in der That wenig mehr als den Glanz ihres Namens geben. Mit dieser Bemerkung soll keineswegs solchen hochgestellten Männern ein Vorwurf gemacht sein. Die natürlichen und hinreichend entschuldigenden Ursachen dieser Thatsache springen jedem Einsichtigen in die Augen. Daß der productive Genius ersten Ranges möglichst ungestört seinem eigenen Schaffen leben will und auch besser thut durch Werke zu wirken, als sich zum Docenten, Administrator und Elementarschulmeister herzugeben, wenn er selbst Geschick und Neigung dazu hätte; das ist bekannt und einleuchtend. Alles, was man von unseren Koryphäen der Kunst in Amt und Würden verlangen und erwarten dürfte, das wäre, daß sie Schulen im engeren Sinne gründen, und überhaupt auf jede Weise das ihre beitragen sollten, der Kunst eine gewisse „Richtung" zu geben. Aber auch in dieser Hinsicht darf man nicht allzustreng mit ihnen rechten; denn billigerweise muß hier etwas in Anschlag gebracht werden, was den modernen Künstlern und gerade den ausgesprochensten genialen Persönlichkeiten unter ihnen das Schulemachen im alten Verstande außerordentlich erschwert und fast unmöglich macht; und das ist wieder der Individualismus der modernen Kunst. Die neuere Entwickelungsgeschichte weiß nun einmal nichts mehr von jenem ästhetischen Conservatismus der Griechen, welcher sich noch begnügen konnte, den einen Götterthpus, wie ihn ein genialer Künstler zu guter Stunde erfunden hatte, für eine lange Zeit hinaus festzuhalten und nur schüchtern und ehrerbietig weiter zu bilden! Warum? Das sagt uns ein Blick auf die Masse und Natur der neuen Kunststoffe. In dem Wirrsal von Kunstrichtungen, welche sie mit sich gebracht haben, giebt es ja vorläufig keinen bestimmteren Maßstab mehr im Stylrecht, als das gemeingültige und dehnbare Kunstgesetz des harmonischen Einklangs von Inhalt und Form, welches jede Behandlungsweise, insofern sie einem Stoffe gemäß ist, für diesen als die rechte Kunstform gelten läßt. So läßt sich, streng genommen, eine stetige schulmäßige Entwickelung im Sinne der antiken Plastiker, z. B. bei den italienischen Malern, bereits nur so lange anerkennen, als die Oberherrschaft der kirchlichen Stoffe die typische Stylbildung erhält: von Cimabue bis auf Raphael, und auch da nur annäherungsweise. Von Raphael und Michelangelo abwärts, je mehr die individualisirende, realistische Kunstanschauung Platz greift, erlischt die Lebenskraft der Schulen mehr und mehr. Die Schüler ahmen entweder den Meister nach „wie er räuspert und spuckt", und werden Manieristen seines Styls; oder sie lösen sich von ihm ab und bilden ihr eigenes Ich selbständig heraus. Wenn in dieser späteren Zeit, und zumal sobald die realen Stoffe die Malerei in Fächer zerspalten, noch von einer venetianischen, niederländischen Schule u. s. w. die Rede ist, so ist jetzt die überwiegende Bedeutung des Wortes eine ganz andere, nämlich die ästhetisch-naturgeschichtliche, welche Niemand anders denn das Zeit- und Volksbewußtsein als den Meister dieser Schulen bezeichnet. Die gleichen Erscheinungen stellt uns die neudeutsche Kunstentwickelung noch augenfälliger dar. Wieder ist es lediglich die kirchliche Kunst der „Nazarener", welcher es gelingt, eine eigentliche Schule zu gründen, weil eben nur der typische Stoff das typische Stylband knüpft. Wie wenig Segen ruhte dagegen selbst auf der Schule eines Cornelius! Und Kaulbach ist der Versuch (bisher wenigstens) so gut als gänzlich mißlungen, und zwar vorzugsweise aus dem angeführten Grunde, welcher überhaupt keine Schulen mehr aufkommen lassen will. Ich spreche hier aus Erfahrung und entsinne mich nur zu wohl noch

jener individualistischen Gährung, welche mich und meine Genossen gleichzeitig ergriff und ohne Verabredung aus seiner Werkstatt trieb wie die Völker aus seinem Babel, obgleich er uns keineswegs ein despotischer Nimrod, sondern ein wohlmeinender und begeisternder Meister gewesen, dessen Person wir mit allem Enthusiasmus jugendlicher Gemüther anhingen. — Endlich in seiner Anwendung auf die Münchener und Düsseldorfer Künstlergenossenschaften hat das Wort Schule wieder nur jene vorwiegend kulturhistorische Bedeutung. Das Zusammenleben einer Anzahl von Zeit- und Kunstgenossen an einem Ort, unter den gleichen Einflüssen und im täglichen Austausch der Ansichten und Erfahrungen, verleiht ihrem gesammten Thun und Treiben einen gewissen gemeinsamen Lokalton, in welchem sich übrigens jeder Einzelne mit aller Freiheit seiner Individualität bewegt. Diese Schulen des Lebens, welche von dem corporativen Verband in den „Kunststädten" gebildet werden, sind nicht ohne Segen geblieben. Daraus möchte man schließen, daß in ihnen der einzige zur Zeit noch haltbare und lebensfähige Begriff der Schule liege. Denn insofern der moderne Individualismus der große Zug aller neueren Geschichte, und der Zeit- und Volksgeist in der That ein Meister ist, der sich von keinem anderen, und auch von dem größten Genie nicht meistern läßt: sträubt sich die moderne Kunst mit Recht gegen jede alleinseligmachende Richtung und wird am allerwenigsten sich noch irgend einer akademischen Zwangsjacke fügen. Selbst die beste Akademie würde daher nur von kurzem Athem sein, wenn sie nicht zugleich in die gesunde Atmosphäre einer regen Kunststadt gestellt wäre; wenn in dieser von Seiten der Künstler der corporative Gemeinsinn im Leben und Streben, wenn von Seiten des Staates die freudige Kunstthätigkeit durch zweckmäßige Aufträge nicht wach erhalten würde. Durch zweckmäßige Aufträge sage ich nicht ohne Grund. Denn ist es die Vielheit der modernen Kunststoffe, welche, wie oben gesagt ward, die geschlossenen Schulen und ihren festen Entwickelungsgang nicht mehr begünstigt, den Typus und seine Tradition unmöglich macht und fortwährend eine Richtung durch die andere paralisirt; dann muß umgekehrt die Wahl der Stoffe, welche durch öffentliche Aufträge in Protektion genommen werden, eine höchste Bedeutung für das Geschick der Kunst erlangen und man muß zugeben, daß hiemit ein wirksames Mittel der Kunstentwickelung, eine Richtung zum Besseren oder Schlimmeren zu geben in die Hand des Staates und erhabener Kunstprotektoren gelegt ist. Hiedurch erhält das Mäcenat in der neueren Kunstgeschichte ein Uebergewicht selbst über den Genius. Alle Kunstgeschichte arbeitet von innen heraus und läßt sich nicht von oben herab machen, pflegt man wohl nicht mit Unrecht zu sagen. Indem man aber durch Aufträge der Kunst vorweg wenigstens ihren stofflichen Inhalt bestimmt, macht man zwar auch von oben herab, aber zugleich mit von innen heraus Kunstgeschichte. Die Aufgabe des Kunstbeschützers von Beruf wird daher heut zu Tage ebenso schwierig und ebensosehr Gewissenssache, als die des Künstlers. Denn wie viel hängt nicht davon ab, ob wahre Kunstliebe, von ächter kulturhistorischer Einsicht berathen, den großen kulturhistorischen Zug des Kunsttriebs eines Jahrhunderts erfaßt und seinen rüstigsten Trägern Gelegenheit schafft, ihn zu bethätigen? oder ob eine wohlgemeinte aber übelberathene Kunstliebhaberei, von dem vieldeutigen und verführerischen Wort „zeitgemäß" irregeführt, etwa nur der hinfälligen Mode des Decenniums die freigebige Hand reicht. Das ganze Gewicht der Stofffrage, der Conkurrenzen und was nicht noch Alles fällt uns bei diesem Anlaß schwer aufs Herz. Doch davon ein andermal. Wir müssen wieder auf unsere Betrachtungen über den Unterricht einlenken. Es frägt sich jetzt: was und wie soll unter den gegenwärtigen Umständen gelehrt und gelernt werden? Und bedarf es hiezu überhaupt der Unterrichtsanstalten von Staatswegen?

Was in der bildenden Kunst vor Allem gelernt werden kann und muß, das ist die Technik, das Handwerk. In diesem Bezug möchten die Akademien völlig überflüssig erscheinen. Denn das Handwerk will keinen „Professor," es will seinen „Meister" haben; und ein Lehrmeister vom Handwerk kann jeder tüchtige Künstler sein, wenn er seine Werkstatt einem Lehrling öffnen will, ohne daß er dazu eines akademischen Professorendekretes bedürfte. Da indeß die Pflege der Kunst in jeder Hinsicht so gut eine Sorge und Ehrensache des Staates ist, als die der Wissenschaft, der Industrie u. s. w. so kann er es nicht darauf ankommen lassen, ob es den Künstlern gefällt, Schüler anzunehmen oder nicht. Es ist also billig und löblich, daß anerkannte Meister an den Akademien als Lehrer gefesselt werden und für ihre Zeit und Mühe entsprechende Entschädigung erhalten. Die Wahl ist keine leichte. Denn einerseits handelt es sich hier nicht so fast um geniale Celebritäten, die ja, wie gesagt, derlei Stellen aus begreiflichen und verzeihlichen Gründen stets mehr oder weniger als Sinekuren betrachten, überdieß allzugern ihre eigene Richtung gewaltsam zu oktroyiren geneigt sind, und, wenn das nicht gelingen will, müde, lässig oder bitter werden: sondern in erster Reihe um tüchtige Praktiker, welche zugleich das Geschick haben, alles das zu lehren, was in der Kunst nun einmal praktisch erlernt werden muß. Anderseits ist aber auch nicht zu vergessen, daß, so viel Handwerkliches in der bildenden Kunst ist, doch nirgend vom bloßen, nüchternen und geistlosen Handwerk die Rede sein darf; daß es also nicht wohl gethan wäre, gemeine Macher oder gar das technische Virtuosenthum an den Akademien Meister werden zu lassen, das ja auch wieder eine Richtung in sich schließt, und noch dazu eine schlechte. Die rechten Persönlichkeiten werden daher immer selten und schwer zu finden sein. Ist es nun dem Staat gelungen, durch eine mehr oder minder glückliche Wahl der Lehrer, versteht sich unbeschadet der Lehrfreiheit aller übrigen Künstler, den Unterricht zu garantiren; dann bleibe dem Schüler hier wie dort die freie Wahl des Meisters. Denn bei allem Individualismus dieser Zeit, oder besser gesagt, gerade um seinetwillen, ist es dringend nöthig, daß sich der Schüler dem Meister für die Lehrzeit vertrauensvoll anschließe, und das wird nur der Fall sein können, bei freier Wahl und einem persönlichen Verhältniß zum Meister. Eine theilweise Umgestaltung der Münchner Akademie hat diese höchst dankeswerthe Einrichtung bereits seit einigen Jahren eingeführt. Möge sie allenthalben Nachahmung finden; denn die üblichen allgemeinen Zeichen-, Mal- und Componirklassen sind geist- und herztödtende, ganz und gar unkünstlerische Schulstuben. Nur erwarte man von der Herstellung des innigeren Verhältnisses von Meister und Schüler nicht sogleich wieder das Gedeihen geschlossener Künstlerschulen im alten Verstande. Allerdings hängt bei jedem wahren Künstler Machwerk und Kunsteinrichtung so innig zusammen, daß er niemals Eins ohne das Andere überliefern kann, und allerdings muß sich der Schüler, um überhaupt zu lernen, auch der Richtung des Meisters gläubig hingeben; gleichwohl wird gerade bei den Begabteren heut zu Tage die Periode eintreten, in welcher das Selbstgefühl der Individualität erwacht und sich vom Meister emancipirt. Und daß dann nicht sofort subjective Neigungen, jugendliche Irrthümer mit Originalität verwechselt, daß nicht mit den Principien des Meisters die Principien der Kunst selbst abgeschüttelt werden und das junge Genie beim ersten freien Flügelregen in dem bunten Allerlei der modernen Künste verflattere. Darum und dafür muß nun neben der praktischen Ausbildung noch auf eine andere Weise, nämlich durch die theoretische Bildung Vorsorge getroffen werden, welche leider auf unseren Akademien so kümmerlich und oft nur im wahren Sinne des Worts, wie zum Kinderspott betrieben wird. Denn nur die Erkenntniß, welche die Principien, die der Meister zwar mit dem Handwerk, aber in der Form seiner Richtung überliefert, zum bewußten Gesetz und reinen Begriff erhebt und dessen Fortbildung in

hiſtoriſcher Mannigfaltigkeit darlegt, kann der emancipirten Individualität noch Halt gewähren und gebieten. Daß in dieſem Stück eine durchgreifende Reform eintrete, wird doppelt wichtig, ſeit die modernſten Kunſtanſichten auf Eiſenbahnen und Dampfſchiffen dergeſtalt durcheinander gerüttelt werden, daß ſich ſelbſt jene lebendigen weitergefaßten Schulen des corporativen Künſtlerlebens aufzulöſen beginnen, und mehr und mehr mit von ihrem Meiſter, dem lokalfarbigen Nationalbewußtſein, wie es ſich in deutſchen Kunſtſtätten ausgebildet hatte, abfallen, ſo daß allmählig jede Spur eigenartiger Körperſchaft verſchwindet, und der Einzelne, auf dem Culminationspunkt ſeiner Freiheit ein Sklave der Mode, mit ſeinem ſubjektiven Hange heute da morgen dort hängen bleibt. Auf dieſe Gründe hin können wir einer genügenden Organiſation der Kunſtſchulen kein anderes Vorbild empfehlen, als den Weg, welchen die neuere Kunſtgeſchichte ſelbſt eingeſchlagen hat, um ſich aus der Zerrüttung vorhergehender Jahrhunderte zu retten und den geiſtigen Beſitz der kulturhiſtoriſchen Stoff- und Formenmaſſe anzutreten: die äſthetiſche Doppelbewegung. Man ſetze alſo endlich Theorie und Praxis in gleiche Kraft, und übe beide auf die zweckmäßigſte Weiſe. Und wie das?

„Welch' ein Schweifen, welch' ein Irren!
Alle Gränzen will verwirren,
Unſre Zeit nimmt's für Genie" ꝛc.

So hat Geibel die Ungereimtheit unſerer Kunſtzuſtände gereimt. Und wahrhaftig! Spiegeln ſich nicht alle die ſocialen Erſcheinungen der Gegenwart wie ſie Riehl in der bürgerlichen Geſellſchaft gezeichnet hat, im Mikrokosmus der Künſtlergeſellſchaft als eben ſo viele äſthetiſche Mißſtände? Entſprechend der modernen Nivellierung der „natürlichen Stände" verſchwimmen alle Künſte und ihre natürlichen Gränzen in einander. Dagegen ſind ſchier ſo viele Sonderfächer innerhalb der einzelnen Künſte entſtanden, als ſociale Kaſten und „falſche Stände" und hier wie dort hängt ſich der Zopf zünftiger Vorurtheile und egoiſtiſch-partikulariſtiſcher Beſchränktheit drum und dran. Auch die „ſocialen Mächte des Beharrens und der Bewegung" könnte man im Aeſthetiſchen nachweiſen an den ortodox-abſolutiſtiſchen Styl-Hierarchen und -Ariſtokraten, und den kunſtanarchiſchen Tendenzen der Naturaliſten. Gegen all jene eklektiſche Verwirrung anzukämpfen, zwiſchen all dieſen Parteien zu vermitteln, iſt die Aufgabe unſerer Kunſtwiſſenſchaft überhaupt, und iſt es ganz insbeſondere an den Kunſtſchulen für die Behandlung der Aeſthetik und Kunſtgeſchichte. Wir müſſen wieder ganze Maler, ganze Bildhauer heranziehen, und das erfordert, daß der Kunſtjünger ebenſowohl die Fülle ſeiner Kunſt, als ihre ſtrenge Umgränzung erkennen lerne. Und dazu muß Theorie und Praxis zuſammenwirken. Wie ihn der Praktiker die Natur und den Stoff mit dem Auge des Malers, des Plaſtikers ſehen lehrt, ſo lehre ihn der Theoretiker die Kunſt überhaupt mit dem Blicke der beſondern Kunſt anſchauen. Beide zuſammen müſſen ihn dahin bringen, daß er Alles, was er denkt und thut, im Geiſte ſeiner Kunſt auf- und anfaßt. Hierin liegt wenigſtens ein Mittel, die Ueberſchwänglichkeit, Zerfahrenheit und Anmaßung des modernen Individualismus auf ſein äſthetiſches Maß zurückzudrängen; und das iſt unſer äſthetiſcher Conſervatismus. — Dieſe Gränzbeſtimmungen laſſen ſich am lebendigſten und einleuchtendſten durch den Vergleich der bildenden Künſte unter einander und mit den übrigen ſchönen Künſten darſtellen; und dieß giebt noch einen weiteren Vortheil an die Hand. Denn dadurch erfährt der Schüler gerade ſo viel von dem Weſen aller Künſte, als für ſeine äſthetiſche Bildung nöthig iſt. So lernt er durch die Trennung der Künſte zugleich die Einheit der Kunſt verſtehen. Und die Erkenntniß eines großen äſthetiſchen Organismus, einer einigen Kunſtidee, welche in den einzelnen Künſten ihre mannigfachen Erſcheinungsformen findet, gewährt ihm die höchſte Erhebung des Künſtlers, ohne die Gefahr der Ueberhebung des Malers, des Bildhauers. Und wer davon ganz erfüllt iſt, der wird die Aufgabe ſeiner Kunſt ebenſowenig in das Handwerk herabziehen, als in die Gebiete der anderen Künſte verzerren. Dieſer Punkt iſt aber für die bildenden Künſte gerade von beſonderer Bedeutung, weil dieſe ihrer Natur nach um ſoviel handwerklicher und ſtofflicher ſind, als etwa Poeſie und Muſik, und daher nicht eindringlich genug durch das Beiſpiel und Verſtändniß der Letzteren an die Hoheit und Reinheit aller Kunſt gemahnt werden können. Durchgehends verfahre man aber nicht abſtrakt-äſthetiſch, ſondern ſo viel als nur immer bei derlei Dingen möglich iſt, kritiſch-hiſtoriſch; denn für den Künſtler ſind die kultur-hiſtoriſchen Geſtaltungen der Gränzbeſtimmungen das Weſentliche. Man lehre ihn z. B. verſtehen, wie allerdings der geſammte Geiſt der antiken Kunſt ein plaſtiſcher und der der chriſtlichen ein maleriſcher ſein könne, was aber für ein gewaltiger Unterſchied ſei zwiſchen dem plaſtiſchen Sinn der helleniſchen Poeſie und Malerei und dem des antikiſirenden Franzoſenthums bei Racine, Corneille und David ꝛc.; oder wie das chriſtliche Mittelalter Architektur und Skulptur in einem maleriſchen Geiſte behandelt hat und was dagegen Renaiſſance und Zopfzeit unter dem Maleriſchen in dieſen Künſten verſtanden hat u. ſ. w. Auf dieſe Weiſe würde der Kunſtjünger allmählig in den Organismus der äſthetiſchen Naturgeſchichte eingeweiht, in welcher er ſelbſt dereinſt als ein werkthätiges Glied eingreifen ſoll, und erhielte durch eine vergleichende Kunſtgeſchichte, indem er mit kritiſch-hiſtoriſchem Blicke ſehen lernt, einen Leitfaden für ſein ganzes Leben. Wie weit die theoretiſchen Vorträge ſonſt noch auszudehnen wären, bleibe hier dahingeſtellt. Daß eine äſthetiſche Naturbetrachtung in den kunſtwiſſenſchaftlichen Bereich fällt, verſteht ſich von ſelbſt, und Viſcher hat uns einen neuen bedeutſamen Wink gegeben, indem er auch das Naturſchöne in der Geſchichte in die Aeſthetik einführte. Nur ſtelle man ſich auch in dieſen Dingen auf dem akademiſchen Lehrſtuhl nicht auf den Standtpunkt der reinen Schönheitslehre, ſondern auf den der eigentlichen Kunſtlehre, welche zugleich auf die ſchöne Behandlung des ſchönen Stoffes hinweiſt. Denn in allem was den Menſchen für das praktiſche Leben und alſo auch was den Menſchen in ſeiner äſthetiſchen Vollkraft, die productive Künſtlernatur für die Ausübung ihrer Kunſt heranbilden ſoll, gilt als oberſter Grundſatz, daß die wiſſenſchaftliche Erkenntniß nicht das Ziel, ſondern nur der Leitſtern zum Ziele iſt. Das iſt es, was wir ein für allemal mit der äſthetiſchen Charakterbildung gemeint haben, daß man, in Summa, den angehenden bildenden Künſtler zu einer ſelbſtſtändigen, objectiven Natur- und Kunſtanſchauung erziehe. Und zu derartigen Vorträgen, ſollte man doch denken, müßte ſich redlich Jung und Alt an Feierabenden nicht ungern einfinden, um ſich in allgemeiner Betrachtung an der Schönheit, Einheit und Mannigfaltigkeit der Kunſt und ihrer Geſchichte zu erfriſchen und neu zu begeiſtern für die Mühe und Ausdauer, welche die beſondere Kunſtthätigkeit täglich in Anſpruch nimmt. Das Wiederkauen abſtruſer Definitionen und eines Univerſal-Central-Galerien-Katalogs kann freilich ebenſowenig anziehend als erquicklich ſein, und muß die Verwirrung des herrſchenden Encyklopädismus und Eklekticismus nur noch vermehren.

Im Uebrigen läge den Akademien noch die Pflicht ob, vermöge ihrer Autorität und Staatsfonds der ſtudirenden Jugend aller patentirten und freien Meiſter, ſo wie den Künſtlern überhaupt diejenigen Hülfsmittel zu verſchaffen, welche dem Einzelnen ſchwer und koſtſpielig zu erlangen ſind. Dahin gehören fortwährender Akt, die Zugänglichmachung der öffentlichen Sammlungen u. ſ. w. Dagegen könnte man den berüchtigten Antikenſaal füglich ſchließen oder doch in ganz anderer Weiſe benützen. Für den Elementarunterricht, um „nach dem Runden zeichnen zu laſſen", dazu reichen die vielen und

wohlfeilen Naturabgüsse, welche in Jedermanns Händen sind, nicht allein vollständig aus, sondern dürften sich selbst zweckmäßiger erweisen, weil hier ein verständiger Lehrer die beste Gelegenheit hat, zugleich das künstlerische Auge seines Schülers zu bilden, indem er ihm allmählig das Wesentliche und Schöne von dem Zufälligen und Häßlichen der Naturform unterscheiden und eins aus dem andern herausfühlen lehrt; während es, wie schon Göthe bezüglich der Antike irgendwo bemerkt hat, schier unmöglich ist, dem Anfänger sogleich einen Begriff von dem Ende der Kunst beizubringen. Die Benutzung der Antikensammlung, vervollständigt mit den Werken unserer mit Unrecht unterschätzten christlichen und altdeutschen Plastik, sollte man nur dem vorgerückten Kunstjünger gestatten. Ja, wenn man selbst den Schüler, so zu sagen, nur in geweihten Stunden und an der Hand eines eingeweihten Führers einen Gang durch diese Schätze machen ließe, dürfte leicht mehr gewonnen werden für seine „klassische Bildung", als wenn man die Jungen sich täglich Angesichts der Olympier mit Malstöcken prügeln und Unfug aller Art treiben läßt. — Daß auch Hülfswissenschaften, wie Anatomie und Perspective, einer geistvolleren und praktischeren Pflege entgegen sehen, braucht kaum erwähnt zu werden. Weiter ins Einzelne können wir uns nicht einlassen, da wir uns nicht anmaßen, einen akademischen Schulplan zu entwerfen, sondern nur einige leitende Gedanken niederlegen wollten. Auf diesem Wege liegt es dagegen, noch einen Blick auf die Idee einer Centralakademie aller schönen Künste zu werfen, welche hie und da aufgetaucht ist; aber auch nur einen Blick; denn nach unseren Grundsätzen können wir solchem schwärmerischen Universalismus wenig Geschmack abgewinnen und würden von der Realisirung seiner Entwürfe wenig Ersprießliches erwarten. Die Riesenakademie, so scheint es uns, möchte sich nicht einmal für die centralisirenden Riesenweltstädte schicken, geschweige denn für deutsche Städtebildungen und deutsches Leben. Wir haben schon gesagt, daß und warum wir jede Kunstschule einer Kunststadt an das Herz gelegt wissen wollen. In welcher deutschen Stadt aber fände sich gleichzeitig und gleichmäßig ein der allgemeinen Kunstschule entsprechendes allgemeines Kunstleben? Daß heute da, morgen dort bald das literarische, bald das musikalische Leben, bald das Theater, bald die bildende Kunst hervor- oder zurücktritt, das ist der Lauf der Welt und eine ebenso wohlthätige als natürliche Sache; denn nur so kann jedes zu seiner Zeit und eines nach dem andern zu seinem vollem Recht gelangen. Wahre Staatsweisheit möchte daher in diesem Bezuge sein, stets dasjenige am kräftigsten zu fördern, worauf just der periodische und örtliche Schwerpunkt liegt, alles Uebrige aber nicht dergestalt verkümmern zu lassen, daß es nicht auch seiner Zeit entgegenreifen kann. Für das Letztere sorgt überdies die Vielgestaltung des deutschen Lebens und der wechselweise Anstoß alles dessen, was bald in Nord-, Süd- oder Mitteldeutschland sich am besten entfaltet. — Aber auch abgesehen von derlei historischen Bedenken; was kann es helfen, daß man unter einem Dache singe und springe, meißle und male, skandire, deklamire, componire u. s. w.? Seit sich im Lauf der Geschichte alle Künste selbständig herausgebildet haben, stellt sich der Reichthum und die Geschlossenheit jeder einzelnen Kunst so groß dar, daß füglich jede ihr eigenes Terrain und ihre eigene Bildungsanstalt verlangen darf. Lasse man doch auch hierin Alles an seinem Ort und in naturgemäßer Stellung. Die jungen Poeten mag man immerhin auf die Universitäten schicken; denn die Poesie ist der Wissenschaft in jeder Hinsicht befreundet; selbst ihre Technik ist eine ästhetische und sprachwissenschaftliche. Die Musik dagegen hat eine so eigenthümliche Wissenschaft und mannigfaltige Technik, daß ihr ein eigenes Conservatorium vollständig gemäß ist. Die bildenden Künste aber stehen wie gesagt zwischen der Poesie und dem Handwerk, und darum wird man auch am besten thun, den Kunstschulen eine entsprechende Stellung und Organisation zu geben, welche für jede einzelne bildende Kunst die betreffenden Einrichtungen darbietet, im Ganzen aber die allen gemäße richtige Mitte hält zwischen der Universität und polytechnischen Schule, d. h. man *übersetze* von der poetenbildenden Wissenschaft alles das und in gehöriger Weise an die Akademien, was der bildende Künstler von dieser Seite bedarf und sorge anderseits durch sorgfältig gewählte Meister für seine technische Ausbildung; das eigentliche verbindende Mittelglied zwischen der Kunst und dem Handwerk, der Akademie und polytechnischen Schule aber bilde eine theoretische und praktische „*Bauschule*" im vollen Sinne. Diese umschließt bereits wieder eine so große und selbständige Aufgabe, daß sie füglich für sich bestehen kann und bei vollständiger und zweckmäßiger Einrichtung wohl auch schon um der Räumlichkeiten willen, die sie erheischt, in den meisten Fällen selbständig bestehen muß. Ob sie aber äußerlich mit der Akademie der bildenden Künste zusammenhänge oder nicht, dünkt uns auch vollkommen gleichgültig, wenn sie nur in der That den Zusammenhang von Kunst und Handwerk wiederherzustellen trachtet; denn das ist heutzutage nebst der streng künstlerischen ohne Zweifel eine Hauptaufgabe der Bauschule an oder neben den Akademien. In Summa: man verwandle endlich unsere Akademien, diese unzulänglichen „*Kunstgymnasien*", wie sie ein berühmter Direktor zu bezeichnen liebt, in *vollständige Hochschulen der Kunst*, an welchen der bildende Künstler seine volle ästhetische Bildung erlangen kann und auch dem Polytechniker die Hand geboten wird, um ihn auf die ästhetische Höhe zu heben, auf welcher das Gewerk zu jeder guten Zeit bei den Völkern des Alterthums wie des Mittelalters gestanden hat. Das ist freilich nur ein weitgefaßtes Programm; es dürfte sich aber allenthalben segensreich bewähren, wo man es, nach Gewissen und Einsicht so oder anders modificirt, *ausfüllen* wollte.

Noch *ein* Punkt bliebe zu erörtern. Alle unsere Bemerkungen über den praktischen Unterricht müssen vor dem Oktrohiren bestimmter Richtungen in der bildenden Kunst warnen; einmal weil der ausübende Künstler eine Geistesrichtung nur in ihrer fertigen Kunstform überliefern kann und der Schüler dadurch in Gefahr geräth, den Styl lediglich in der Form zu sehen; und dann, weil jeder blos von der Form abgezogene Styl überhaupt eine todte Geburt ist und von jedem frischen Geiste in einem gewissen Entwicklungsstadium als lästige Förmlichkeit abgestoßen wird. Zugleich haben wir darauf hingewiesen, daß dieser Proceß bei den heutigen Epigonen um so rascher und vollständiger von statten geht, als ja die moderne Kunst nicht mehr einerlei Inhalt erfüllt und also auch nicht mehr einerlei Formgebung möglich ist. Bis wir aber eine selbständige Natur und Kunstanschauung dergestalt herausgebildet haben, worauf allerdings losgesteuert werden muß; und bis sie die ganze neue Stoffmasse dergestaltet gesichtet und durchdrungen hat, daß auch wieder eine einige Formgebung möglich wird; bis dahin dürfte noch viel Rheinwasser gegen Holland hinabfließen; und es fragt sich, ob wir jemals dahin gelangen können, wenn wir nicht dennoch uns entschließen, theoretisch und praktisch eine *bestimmte Richtung* einzuschlagen, um allen unseren Bestrebungen einen festen Boden zu geben; und wenn wir diese Richtung nicht sofort mit Begeisterung und Energie von allen akademischen Kanzeln predigen, um ihr durch junge Geister den Weg zu bereiten? — Diese Frage fällt indeß so sehr mit unserer Titelfrage überhaupt zusammen, daß sie nur der Gegenstand unserer Schlußbetrachtungen in einem folgenden Abschnitt werden kann. Vorläufig kann nur so viel gesagt werden: Soll das Hangen und Verlangen dieser gährenden Zeiten, der Trieb nach „*neuen Gestaltungen*" auch in der Kunst nicht ein bloßes Hoffen ins Blaue hinein sein, so handelt es sich allerdings darum, daß bestimmte neue Ideen in die Kunstgeschichte geworfen werden; denn Stylbildungen werden nicht aus Formen zusammengelesen, sondern

müssen sich aus Ideen entwickeln. Es kann aber nicht gleichgültig sein, welcherlei Ideen aufgefaßt und welche Mittel angewendet werden, sie ins Leben zu rufen. Zugestehen aber wird man müssen: eines der sichersten und mächtigsten Mittel, um das Rechte zu ergreifen und ihm Bahn zu brechen, ist, unter allen, die in der Hand des Menschen liegen, und gemäß dem bewußten Entwickelungsgang der neueren Geschichte*) die kulturhistorische Erkenntniß und Wissenschaft. Das Gewicht ihres Einflusses liegt aber nicht darin, daß sie, wie das Mäcenat Kunstgeschichte mache, indem sie Stoffe gibt, sondern darin, daß sie mehr noch als das Was, das wichtigere Wie und Warum beleuchtet. Möchte sich allererten ihre Stimme erheben, und möchte sie Gehör finden!

Kunstliteratur.

Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, von Heinrich Otte, Pastor in Fröhden. Dritte umgearbeitete Auflage. Mit 13 Stahlstichen und 362 Holzschnitten. XIII. und 367 S. Leipzig. T. O. Weigel. 1854. Lex. 8.

Von **H. A. Müller.**

(Schluß.)

Aeußerst ansprechend, durch Klarheit und Vollständigkeit befriedigend, scheint uns die sodann folgende Darstellung der Entstehung des germanischen Stils, seiner Hauptmerkmale, Eigenthümlichkeiten und Entwickelungsphasen, obwohl wir am Schlusse dieses Abschnitts auch noch ein Wort über das Erlöschen desselben in Bezug auf den Kirchenbau, und was den Artikel Cöln (S. 127) betrifft, auch einen freilich in vielen Handbüchern zu findenden Grundriß des Domes gewünscht hätten. Ein genaueres Studium der Verzeichnisse der Kirchengebäude beider Stile, so wie ihrer Verschiedenheiten in den einzelnen Provinzen nach Zahl und Eigenthümlichkeiten hat den lebhaften Wunsch in uns rege gemacht, eine Architektur-Karte des Mittelalters von Deutschland zu besitzen, worauf in der Weise wie auf der Karte zu Lübke's Westphalen entweder durch verschiedenartige Schrift oder durch sonstige Zeichen Romanismus, Uebergang und Germanismus angegeben wären, und zwar mit Abgrenzung der mittelalterlichen Länder innerhalb Deutschlands. Um in dieser Beziehung schon hier zu zeigen, wie sich ungefähr, obwohl bekanntlich Oesterreich noch so wenig durchforscht ist, sowohl das Verhältniß des Romanismus zum Germanismus, als auch das der deutschen Länder unter sich numerisch gestalten würde, sei uns eine Uebersicht des Zahlenverhältnisses der in unserem Buche namhaft gemachten Kirchengebäude gestattet, wobei die nur mit einzelnen romanischen Theilen und Trümmern begabten übergangen, und die beiden Stilarten angehörenden doppelt gezählt sind:

I. Romanischer und Uebergangsstil.

1. Rheinlande	124
2. Franken, Bayern, Schwaben	68
3. Oesterreich	31
4. Sachsen und Westphalen	120
5. Nördliches Deutschland	57
zusammen	400

II. Germanischer Stil.

1. Rheinlande	61
2. Franken, Bayern, Schwaben	45
3. Oesterreich	26
4. Sachsen, Hessen, Westphalen	115
5. Nördliches Deutschland	173
6. Niederlande (nur im allgemeinen Ueberblick)	23
zusammen	443

Nachdem der Verf. diesen alphabetischen Verzeichnissen noch drei Anmerkungen über den Gang des Baues, die Umgestaltung der Gebäude, den Baubetrieb und den Renaissance-Stil hinzugefügt hat, von denen wir die letztere lieber oben (S. 124) bei der Entartung des Germanismus gesehen hätten, theilt er in einem Anhange das Nöthigste über die Bauhütten und ein nach Ortschaften geordnetes Verzeichniß deutscher Baumeister mit, das im Holzschnitt den ältesten derselben, Meister Bonensack vom Magdeburger Dom (1208), an der Spitze trägt und über die kirchlichen Grenzen hinausgeht, da auch Meister außerkirchlicher Gebäude darin aufgenommen sind.

Vor dem Beginn der „Geschichte der bildenden und zeichnenden Künste", zu der der Verf. sodann übergeht, wäre es unseres Erachtens nöthig gewesen, nachzuweisen, daß sie einen Theil der kirchlichen Kunstarchäologie des Mittelalters ausmacht, daß und in wie weit also auch die Bildnerei und Malerei im Dienste der Kirche standen. Das weist zwar der Verf. nicht nach, zeigt aber schon durch die Art und Weise der Behandlung dieser Künste, daß er sie als dienende ansieht. Er charakterisirt nämlich, nach einer vollständigen literarischen Uebersicht und einer die Arbeiten in verschiedenen Stoffen betreffenden Vorbemerkung, nur in drei Hauptparagraphen den romanischen, germanischen Stil und die verschiedenen Kunstrichtungen des 15. und 16. Jahrhunderts, giebt dagegen in eingerücktem Texte mit kleinerer Schrift eine Uebersicht über die aus den genannten Epochen vorhandenen Denkmale. Die des romanischen Stils theilt er ein nach Bronzen, Sculpturen, ornamentistischen Werken, die des germanischen nach Sculpturen, Bronzen, Malereien (Wand-, Glas-, Tafelmalerei), bemalte Schnitzwerke, Goldschmiedearbeiten, so wie die verschiedenen Richtungen des 15. und 16. Jahrh. nach Metallgüssen, Sculpturen in Stein und Holz, Malerei, bemalte Schnitzwerke und Glasmalerei. Vollständigkeit in der Aufzählung der jeder einzelnen Epoche der Bildnerei angehörenden Denkmale, insofern sie in's Gebiet der kirchlichen Archäologie schlagen, ist, verbunden mit möglichst genauer Angabe der Entstehungszeit, das Hauptaugenmerk des Verf. gewesen, welches er offenbar so weit verfolgt hat, daß wir hier manche Werke auch untergeordneten Ranges finden, die weder Kugler noch Förster in ihren Kunstgeschichten erwähnen, wohin besonders die reiche Anzahl der Grabsteine aus dem 14. Jahrh. gehört, so wie die Metallgüsse und Sculpturen aus der ersten Hälfte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrh. Was dagegen die Geschichte der Malerei dieser letzteren Periode anlangt, worin im Allgemeinen die Angaben Kugler's (Gesch. d. Malerei II. 86 ff.) befolgt werden, so beschränkt sich der Verf. auf weniger Namen und weniger Werke, als er im Vergleich mit der Bildnerei hätte thun sollen, und ist auch in den Angaben der sichren Werke der Maler nicht sehr consequent. Die wirklich bedeutenderen derselben hätten erwähnt, sodann aber auch die hervorstechendsten Werke

---

*) „Zum Zeichen ... daß der Gedanke nicht mehr den Thaten folgen, sondern vorangehen, und das Selbstbewußtsein, wie es des Menschen würdig ist, an die Spitze der Geschichte treten will, kommt die kritische Einsicht jetzt nicht nach den klassischen Dichtungen als deren Auslegerin, sondern sie schreitet denselben bahnbrechend, herzenbereitend voraus, und wir begrüßen den Reformator unserer Literatur in dem genialen Verstande Lessing's u. s. w." So hebt auch Moritz Carriere in seinem Aufsatze „über den Entwickelungsgang der christlichen Kunstgeschichte" (bibliot. Taschenbuch von Raumer 1853) die Thatsache hervor, auf welcher der Grundgedanke dieses „Versuchs" beruht. Diese werthvolle Schrift ward mir erst im Laufe meiner Arbeit durch die Güte des Hrn. Verfassers bekannt. Eine so enge Begegnung in einem Hauptpunkte wie der obige zeugt genügend dafür, daß wir wohl in den meisten Gesichtspunkten der christlichen Kunstgeschichte uns übereinstimmend berühren, wenn ich auch hie und da zu anderen Schlüssen gelangen und nicht ganz so unbedingt zuversichtlich von den Erscheinungen der Gegenwart den Blick in die Zukunft richten kann, wie der beruhigtere Gelehrte.

kirchlicher Malerei, deren unbekannte Urheber in genauer Verbindung mit den einzelnen Schulen stehen, hätten namhaft gemacht werden sollen, wobei des uns näher liegenden Standpunktes der Forschungen wegen wohl eher Försters zweiter Band, als Kugler zum Grunde zu legen war. Gehen wir, um dies durch einige Beispiele zu belegen und hie und da Berichtigungen daran zu knüpfen, auf die hier unterschiedenen einzelnen Schulen näher ein.

1. Niederländische Schulen. Während von Joh. v. Eycks sicheren Bildern keins, dagegen von dem unbedeutenderen, in geringer Verbindung mit den Brüdern van Eyck stehenden Gerhard v. d. Meere zwei Bilder angeführt werden (von denen selbst Förster S. 78 das eine übergeht), wird wiederum von Peter Christophsen, Hugo v. d. Goes, ja sogar von Rogier v. d. Weyde d. Aelteren kein einziges Bild namhaft gemacht. Denn daß diese sämmtlich, mit Ausnahme des bekannten Florentiner Bildes des v. d. Goes sich zufällig nicht in Kirchen, sondern in Museen befinden, konnte doch nicht maßgebend sein, da der Verf. anderwärts auch manche nicht in Kirchen befindliche anführt. — Von Hans Memling werden vier seiner Hauptbilder angeführt, wobei wir den Irrthum zu berichtigen haben, daß das Lübecker Bild nicht in der Marienkirche, sondern in der Greveradenkapelle des Doms ist. Während wiederum von dem barocken Hieronymus Bosch und Engelbrechtsen einzelne Werke genannt werden, geschieht das nicht bei Lucas v. Leyden. Ferner stehen die von Vielen dem Jan Mostaert, B. v. Orley und Johann Mabuse beigelegten drei Bilder, sämmtlich in der Marienkirche zu Lübeck, auf zu schwachen Füßen, als daß sie Erwähnung verdienten. Ich zweifle nämlich nicht, daß, da der dortige Dom außer dem bekannten Memling kein Bild der alt-niederländischen Schule besitzt, das angebliche Bild Mabuse's, welches Otte nach Kugler's Vorgange in den Dom versetzt und als „Heilige mit einer Familie Donateren umgeben" beschreibt, kein anderes ist, als das mit x bezeichnete Altarbild in der Marienkirche. Dasselbe hat nur eine Thür, die das ganze Bild bedeckt und außen grau in grau gemalt die Madonna als Himmelskönigin, zur Seite Johannes den Täufer und Johannes den Evangelisten zeigt. Während die Innenseite der Thür die Anbetung der Könige enthält, stellt das Hauptbild die Kreuzigung mit vielen Figuren dar und verräth starke Anklänge von Memlings Compositionsweise im Lübecker Dombilde. *) Von B. v. Orley und Mabuse hätten also wohl beglaubigtere Werke angeführt und der gänzlich übergangene Heemskerk mit größerem Recht erwähnt werden müssen, als der fast nur aus Nachrichten bekannte Mostaert.

2. Sowohl über die Schule von Calcar spricht der Verf. in einer mit Kugler ziemlich übereinstimmenden Weise, außer daß er mit ihr auch die von Passavant beschriebenen Altäre in der Marienkirche zu Danzig in Verbindung bringt, als auch über die noch immer sehr verwickelte Cölnische Schule, so daß a) außer dem Meister der Lyversbergischen Passion, b) der Meister des Bartholomäus (Pseudo Lucas von Leyden), c) der Meister vom Tode Mariä (Pseudo Schorel), d) Barthol. de Bruyn unterschieden werden. Es ist nicht zu billigen, daß den Meistern b) und c) nur Ein Werk beigelegt, und der von Förster (D. Kunstgesch. II. 167) für den Lehrer des Meisters vom Tode Mariä gehaltene Meister der heiligen Familien in Cöln übergangen wird. — Auch hätte der isolirt stehende, füglich wegzulassende Conrad Fyoll dieser Cölnischen Schule wenigstens nicht zugezählt werden sollen.

3. Unerklärlich ist es, warum unter den Malern der Westphälischen Schulen der Liesborner Meister, das muthmaßliche Haupt derselben, gänzlich übergangen, dagegen der gewiß sehr mißliche Name Jarenus mit seinem Berliner Triptychon genannt wird.

4. Was die Oberdeutschen Schulen anbetrifft, in deren Malern die beobachtete Reihenfolge uns nicht angemessen scheint, so hat sich unter den verhältnißmäßig allzu ausführlich aufgezählten Werken von Jesse Herlen wohl ein Irrthum eingeschlichen, da der Verf. außer dem jetzt übertünchten Wandgemälde des jüngsten Gerichts im Münster zu Ulm noch ein Bild „Das jüngste Gericht im Münster zu Ulm 1503", also vermuthlich ein Tafelbild, anführt. Ueber Letzteres ist mir wenigstens Nichts bekannt, auch bei Waagen, Kugler und Förster Nichts zu finden. Dem Martin Schongauer aber sollte der Verf. die noch sehr unsichere Abnahme vom Kreuz neben dem Eingange in die Sakristei des Münsters zu Ulm, so wie den todten Christus auf dem Schooße der Maria in der Bibliothek zu Colmar nicht so unbedingt beilegen, und den bekannten Isenheimer Altar nicht „knieende Madonna" nennen. — Ueber die Werke Holbein's, des Großvaters, dessen beigefügte Zahlen 1459—1499 zu dem Irrthum veranlassen können, als ob sie Geburts- und Todesjahr wären, ist zu bemerken, daß die Madonna sich nicht in der Schloßkapelle, sondern bei Hrn. Samm auf Mergenthau befindet, und daß ihm außer dem Bilde mit S. Maria maggiore in Augsburg das ebenfalls aus dem Ende seiner Thätigkeit (1499) stammende mit der Aufnahme der Maria in den Schooß der Dreieinigkeit, ebendaselbst angehört. Ebenso ließen sich bei den dem Barth. Zeitbloom beigelegten Werken manche Ausstellungen machen, z. B. bei seinen angeblich ältesten Arbeiten in Nördlingen und seinem Bilde auf dem Rathhause zu Rothenburg a. T. Viel eher hätte wohl der Eschacher Altar bei Herrn Abel in Stuttgart, zu dem auch die Veronika in Berlin (Nr. 606A) gehört, namentliche Erwähnung verdient.

5. Die Auswahl, welche der Verf. aus den zahlreichen Werken M. Wohlgemuth's, des Stifters der fränkischen Schule getroffen, will uns ebenso wenig zusagen, denn außer den bekannten Altarbildern in Zwickau und in Schwabach erwähnt er eine Kreuzigung in der Sebalduskirche in Nürnberg (?) und, wenn auch nur als wahrscheinlich, den ihm gewiß nicht zukommenden Altar in der Reglerkirche zu Erfurt. Umsichtiger und kritischer dagegen erscheint die Auswahl der Personen und Gegenstände in Bezug auf A. Dürer und seine Schüler, außer daß die Susanna von Altdorfer statt in die Pinakothek (Cab. Nr. 138) nach Schleißheim versetzt, und als Geburtsort Grunewald's, dessen Monogramm nach einem Bilde im Städelschen Institut ebenso gut als das der meisten anderen Maler anzugeben war, mit Bestimmtheit Aschaffenburg genannt wird.

Während 6. und 7. die Malerei in Bayern und Oesterreich in der Kürze nach Förster (II. S. 250 ff.) mitgetheilt wird, hätte sich der Verf. unter 8. Sächsische und Norddeutsche Malerei, bei den beiden Cranach mehr an Kugler (Museum 1837; jetzt kl. Schriften I. 454 ff.) halten sollen, dann würde er bei dem Altar mit dem Martyrium der h. Catharina in Tempelhof, nicht mehr an den älteren Cranach gedacht, und die Aufzählung der Bilder seines Sohnes Lucas anders abgefaßt haben.

Damit verlassen wir die kurze Darstellung der Geschichte der Malerei und eilen dem Schlusse dieses Abschnittes zu, werden aber durch die ganz gesonderte Aufzählung der bemalten Schnitzwerke, welche ebenfalls nach einzelnen Ländern geordnet ist, wiederum zur Malerei zurückgeführt, und finden manche schon früher namhaft gemachte Werke und Künstler hier noch einmal wieder, eine Zersplitterung, die die Uebersicht über die Thätigkeit mancher Künstler erschwert.

Von den 13 dem ganzen Buche beigegebenen Stahlstichen gehören 12 dieser Geschichte der bildenden und zeichnenden Künste an. Es sind, ebenso wie der dreizehnte (die Abteikirche in Laach) Abdrücke der sich bereits bei Förster's Kunstgeschichte, Thl. I. u. II.

*) Nach gütigen brieflichen Mittheilungen des Malers Milde.

findenden Platten, was wir nicht sowohl subjectiv, d. h. vom Standpunkt der Käufer des Buches, als objectiv, d. h. im Interesse des Inhaltes nicht ganz billigen können. Lieber hätten wir gesehen, daß anstatt dieser in die Plastik und Malerei einschlagenden Stahlstiche dem architektonischen Theile des Werkes, der doch unbestritten in einer kirchlichen Archäologie die Hauptsache ausmacht, mehr Abbildungen gewidmet wären. Nicht als ob die getroffene Auswahl in Bezug auf den Charakter der einzelnen Künstler und Kunstperioden anzugreifen wäre; aber ein getreues Bild eines malerischen Stils wiederzugeben, ist einer farblosen Abbildung doch unmöglich und wird auch von einer kirchlichen Kunstarchäologie des Mittelalters gewiß nicht verlangt. Viel eher dagegen kann man bildliche Veranschaulichung aller derjenigen zur Kirchenarchitektur gehörenden Gegenstände erwarten, zu deren völligem Verständnisse das geschriebene Wort nicht ausreicht. Grundriß, Gewölbeanlagen, Thurmbau, Säulendetails hätten wohl öfter im Bilde dargestellt werden können, als es durch die vorhandenen Holzschnitte im Buche geschehen ist.

Wenn wir bei dem noch übrigen Theile des Buches, den die „Hülfswissenschaften" ausmachen, ins Einzelne nicht mehr eingehen, sondern nur über ihren Inhalt referiren, so geschieht es nicht deshalb, weil wir diesen Theil für minder wichtig oder dürftiger behandelt ansehen, im Gegentheil finden sich gerade in diesen Abschnitten Beweise der gründlichsten Forschung, sondern weil uns der Raum nöthigt, das, was nicht direct ins Gebiet mittelalterlicher Kunst einschlägt, nur oberflächlich zu berühren. Von diesen drei Hülfswissenschaften aber, Epigraphik, Heraldik, Ikonographie, bilden wenigstens die beiden ersteren nur die Accidenzien der Kunsterklärung. Die Epigraphik theilt der Verf. in äußere und innere, so daß er in jener die Orthographie (das vollständige Alphabet der neugothischen Majuskeln und Minuskeln wäre wohl hier oder S. 240 mitzutheilen gewesen), die Abbreviation und ihre Theorie, die Siglen, die Monogramme des Namens Jesus Christus, die Interpunktion, die Künstlerschrift und die Zahlen behandelt, in dieser dagegen die Inschriften hinsichtlich ihrer besonders poetischen Form und ihres Inhalts. Zum Verständnisse der historischen sowohl in ungebundener, als in gebundener Rede abgefaßten Inschriften giebt er allgemeine chronologische Andeutungen und theilt eine Anzahl zum Theil sehr interessanter, charakteristischer Inschriften historischen und religiösen Inhalts mit, wie sie sich an Kirchengebäuden oder dem Mobiliar derselben finden. Wichtiger unstreitig für die Kunsterklärung als die zweite Hülfswissenschaft, die Heraldik, ist die Ikonographie, deren Hauptbestandtheile hier eine sehr praktische Uebersicht der geistlichen und weltlichen Trachten (durch vielfache Holzschnitte veranschaulicht), und eine freilich sehr gedrängte Zusammenstellung der mystischen, symbolischen, allegorischen, biblischen und Heiligenbilder ausmachen. Hier hätten wir in den Symbolen, Allegorien und den biblisch-historischen Darstellungen manchmal größere Ausführlichkeit und bei den seltener vorkommenden Darstellungsweisen Hinweisungen auf die historisch bedeutenderen Werke der Plastik und Malerei gewünscht, da es dem Nachschlagenden nicht hinlänglichen Nutzen gewährt, die verschiedenen Darstellungsarten zu erfahren, wenn sie ihm nicht an concreten Beispielen nachgewiesen werden. An die Heiligenbilder schließt sich sodann ein sehr nützliches alphabetisches Verzeichniß der beliebtesten Kirchenheiligen nebst Angabe ihrer Attribute und Festtage. Den Schluß des Werkes bilden eine die beweglichen Feste und die Sonntage des Kirchenjahres betreffende chronologische Zugabe und ein Glossarium der architektonischen Kunstausdrücke, worin wir das Wort Gierung vermissen und auf einen Fehler aufmerksam machen, der sich unter dem Artikel „Nasen" eingeschlichen hat. Statt nämlich den S. 117 oben stehenden Holzschnitt hier zu wiederholen, ist der S. 117 unten stehende genommen worden, welcher die in Hohlkehlen der Thürbogen gesetzten Statuen veranschaulicht.

So nothwendig endlich zum schnellen Auffinden aller im Buche erwähnten Kirchengebäude und übrigen Kunstgegenstände das angehängte Ortsregister auch ist, so war es doch durchaus erforderlich, daß, da der Verf. sowohl in den Verzeichnissen der Kirchengebäude beider Stile, als auch sonst im Texte nur sehr selten die Lage der kleineren und kleinsten Oerter genauer bestimmt, hier diese geographisch genauere Bestimmung nicht fehlte. Denn selbst dem in der mittelalterlichen Architektur ziemlich Bewanderten, viel mehr noch dem „Anfänger und Dilettanten", für die das Buch der Vorrede gemäß doch auch bestimmt ist, stoßen in dem Register kleine Oerter auf, deren Lage nicht genau zu wissen wohl verzeihlich ist. Welches „Altenmarkt" in Oesterreich mag z. B. wohl gemeint sein, da es unsres Wissens drei oder vier kleine Oerter dieses Namens giebt? — Doch sind alle kleine Mängel und Desiderien dieser und anderer Art, wie wir sie in den oben angeführten Zusätzen und Berichtigungen ausgesprochen haben, nicht im Stande, die Dankbarkeit, welche wir dem Verf. für sein mit ebenso gründlichem Studium und mühevollem Fleiße als umfassendem Blicke aufgeführtes Gebäude der kirchlichen Kunstarchäologie schuldig sind, irgendwie zu schmälern und unser oben gefälltes Gesammturtheil zu erschüttern. Manches, glauben wir, läßt sich freilich in sicher bald folgenden neuen Auflagen hinzusetzen und bessern, denn alles Menschenwerk, namentlich ein so vielfach zusammengesetztes, ist der Verbesserung fähig.

Zeitung.

E Berlin. Der Vorstand des Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche hat in seiner jüngsten Sitzung von den siebenzehn zur Preisbewerbung eingegangenen Christusköpfen dem von dem Bildhauer H. Wittig aus Berlin (Marienstraße Nr. 14) modellirten Kopfe den Preis zuerkannt. Die Wahl war schwierig, da von der ganzen Anzahl immer mehrere blieben, welche ein besonderes Interesse in Anspruch nahmen. So erregten die Arbeiten von Albert Wolff, dem jüngeren Drake, Afinger, Franz, Begas u. A. vorzügliche Aufmerksamkeit, namentlich aber die klassische Schönheit des Kopfes von dem Zuerstgenannten. — Sehr bemerkenswerth war die große Verschiedenheit der Auffassung, welche sich in den Köpfen kund gab. Von den strengen Zügen eines Olympiers bis zu Bernini'scher Weichheit, zu rein malerischer Darstellung, von dem hageren und schmerzverzogenen Byzantinismus bis zur Fülle und Heiterkeit, Alles war vertreten. Der gewählte Kopf ist von ernstem gedankenvollem Ausdruck und hält in den Zügen den allgemeinen Christus-Typus fest.

Unser geschätzter Mitarbeiter, Director Waagen, dessen neuestes Buch (eine englische Umarbeitung seines Werkes: Künstler und Kunstwerke in England, unter dem Titel: Treasures of Art in Great Britain) von der London Quarterly Review (March. S. 467 ff.) eine ausgezeichnet günstige Besprechung erfährt, hat vom Prinzen Albert, dem Gemahl der Königin von England, den ehrenvollen Auftrag erhalten, einen raisonnirenden Katalog über eine Sammlung altniederländischer Bilder anzufertigen, welche der Prinz vom Fürsten Ludwig von Wallerstein gekauft hat. Hr. Waagen wird seine Reise am 14. Mai antreten.

Die Sammlung des Geh. Raths Krüger in Minden ist für 2800 £ für die National-Galerie in London angekauft worden. Wichtig war diese Sammlung wegen der schönen Gemälde des Liesborner Meisters, die darin enthalten waren. (Vergl. Kugler, Gesch. d. Malerei II. 161.)

In der Werkstatt von Max Schmidt sahen wir ein größeres Landschaftsbild, welches der Vollendung nahe und in seinem Motiv dem Sabinergebirge entnommen war. Die weite Ferne, ein querdurchfallender Sonnenblick, das dunkle Laub des Vorgrundes, Alles miteinander hatte eine ungemein poetische Anordnung. Die reichen Mappen des Künstlers von seiner letzten italienischen Reise her boten vorzüglich viele Terrainstudien aller Arten dar. Fels und Wald und Wasser und Sonnenschein, die menschenlose, sich selbst überlassene Natur und zwar vorzüglich in der Stimmung ruhiger, sich selbst genügender Pracht und Seligkeit — das ist so das Lieblingsfeld dieses echt lyrischen Malers. Die schönfarbigen Kalkberge von Subiaco, das reizende Castel Gandolfo, die Villa

d'Este mit ihren ernsten Cypressen, Ariccia, die hellsammtne Campagna und hundert andere, oft gemalte Punkte übten ihren oft geübten Reiz unter dem Blick und der Hand auch dieses Künstlers, der Italien schildert, als ob die Natur keine Ahnung davon bekommen hätte, daß das goldene Zeitalter vorübergerauscht ist.

* **Nürnberg**, 20. April. Berichtigung und Zusatz. Von dem Herrn Maler und Kupferstecher G. Ch. Wilder gehen uns folgende Notizen, hervorgerufen durch eine frühere Nachricht unseres Nürnberger Herrn Berichterstatters, zu:

In Nr. 13. S. 116 wird die Grundherrische Hauskapelle erwähnt, von welcher ich allerdings vor deren Veränderung (nicht aber eigentlich Zerstörung, wie man nach den Worten Ihres Herrn Mittheilers glauben sollte) mehrere Aufnahmen und Skizzen machte, die ich verkleinert zu copiren hatte. — Die Kapelle ist nicht im Hofe, sondern geht auf die Straße heraus im zweiten Stock, nicht gewölbt, auch nicht mit Kunstwerken überladen, wie man der Beschreibung nach glauben sollte. Der in einer Nische gestandene gothische kleine Marienaltar, 5' vom Tische aus, nebst gothischen Leuchterstangen für die Administranten oder Chorknaben, wurde noch für das einzige von 1356 gebliebene den Kennern gehalten. Es ist mehr ein Betsaal, 9 bairische Fuß hoch, 21' 6" breit und 10' 5" tief, hat eine Holzdecke mit Quadraten, worin weiße Rosen auf rothem und blauem Grunde befindlich. Ueber dem Altar hing ein Baldachin, einen Stammbaum vorstellend, mit Maria, David und mehreren Propheten, auf Leinwand gemalt, aber größtentheils übertüncht. Der Fußboden ist blau und roth quadrirt, gegen Mittag sind 2 Bogenfenster, ohne alle Verzierung, mit einigen Glasgemälden aus späterer Zeit, als 1356, darstellend die Verkündigung Mariens und die drei Könige aus Morgenland, dann die vier Kirchenväter Hieronymus, Ambrosius, Augustinus und Gregorius mit den Zeichen der vier Evangelisten. Auch ist das Grundherrische Wappen in einer Scheibe angebracht. Im Fenster gegen Mitternacht war Maria und Joseph knieend vor dem Christuskind in Glas gemalt, und unter diesem die heilige Catharina und Barbara.

Was die altdeutschen Bilder betrifft, so war dasjenige, worauf Christus als Gärtner erscheint, von 1506, noch das werthvollste, hätte aber des Putzens sehr bedurft, wie auch die andern. Das zweite, auf Goldgrund gemalt, mit Maria, Heiligen, Engeln u. s. w. ist stark beschädigt. Das dritte stellte die Auferstehung Christi dar, ein großes Bild mit vieler Staffage und unten die knieenden Stifter mit ihrer Familie. Dann war noch ein Christuskopf da; dieser ward zuerst von Kennern für ein Original von Dürer, Hans Hofmann oder Schäufelein gehalten, kurz er ist von guter Hand; ferner ein Christus am Kreuz von geringem Werth, so wie ein kleines Grundherrisches Familienbild von 1548, zwei Holzbilder, eine h. Barbara, orientalisch gekleidet, und ein Bischof, von unbedeutendem Werthe. Sodann eine große Kötzelische Familientafel mit Jerusalem und dem heiligen Grabe, Pilgern, Engeln, Wächtern. Unten knien 8 Kötzel, welche das heilige Land betraten, in verschiedener Rüstung mit ihren Wappen, Turnierpreisen, Fahnen ꝛc. Dann sind noch einige aus späterer Zeit und von geringer Hand vorhandene Wandgemälde zu sehen: ein Engel hält das sächsische und ein zusammengestelltes fürstenwappen, über der Thür ein einköpfiger Adler, weiter der große Christoph, ein Rathsherr an einem Pult mit Paternoster, ihm gegenüber eine schwarzgekleidete Dame hinter einem Tisch; über ihnen sind einige Nürnberger Patricierwappen. Wie die Oelgemälde in diese Kapelle kamen, ist nicht auszumitteln; in den Familienpapieren ist gar nichts darüber vorhanden.

Der große Saal, der in Murr's Beschreibung von Nürnberg S. 193 erwähnt und im Grundriß mit der Kapelle angegeben ist, wurde längst zu Privatwohnungen eingerichtet. Im ganzen Hause ist keine Spur von Alterthum vorhanden, außer einer unbedeutenden gothischen späteren Geländerverzierung.

Kunstvereine.

Die letzte Gemälde-Verloosung des Potsdamer Kunst-Vereins.

Eine genaue Statistik aller deutschen Kunstvereine wäre keine unwesentliche Charakteristik der deutschen Städte und Landstriche. Es wäre sehr interessant, zu wissen, wer in einer Stadt die Kunst pflegt und unterstützt und was gehegt und gepflegt wird. Eine umfassende kritische Kontrolle würde manchem Kunstvereins-Vorstand von localen Zugeständnissen, Einseitigkeiten und schiefen Richtungen abhalten. Darum halten wir es für völlig gerechtfertigt, wenn wir die Resultate der vom hiesigen Kunstvereine angekauften Bilder veröffentlichen und zwar ohne jedwedes Sonderinteresse, einzig und allein im Dienste der wahren Kunst.

Der hiesige, 1834 gestiftete Kunstverein zählt gegenwärtig 752 Mitglieder mit 817 Aktien à 2 Thlr., die demnach eine Einnahme von 1634 Thlrn. ergeben. Das vorjährige Vereinsblatt brachte „die Kartenlegerin" nach Becker, gestochen von Sagert; das diesjährige giebt die „Aussetzung Moses" nach Köhler, von Felsing in Linienmanier gestochen. Im Kunsthandel kostet jenes 3, dieses 8 Thlr.

Zur diesjährigen Verloosung (am 21. d. M.) waren angekauft: 16 Oelgemälde, 1 Aquarelle, 12 Kupfer- und Stahlstiche, 1 Lithographien, 12 Doppelhefte der Europäischen Galerie.

Zu dem Vortrefflichsten zählt Julius Röder's „Blumenverkäuferin", ein Bild voll individuellen Lebens, Farbenwahrheit, vollendeter Composition und Zeichnung. Man kann Röder dreist (neben Karl Hübner) den charakteristischen Maler des Proletariats par excellence nennen. Seine kräftige, breite Manier, mit der er alle Skalen des Ausdrucks und des Elends darzustellen weiß, ist oft wahrhaft bewundernswerth. Ein sehr keck gemaltes, allerliebstes Genrebild war W. Schütze's „von der Mutter gewaschenes Kind", von vorzüglicher, untadeliger Composition und Farbe. Diesem muß R. Schwedler's „Kind, das seinen Strumpf verkehrt anzieht" an die Seite gesetzt werden; nur hat das vor Aerger roth gewordene Kind einige allzugrelle Stellen im sonst prächtigen Gesichtchen. Dem in sich fertigen, herrlichen und mit guter Technik durchgeführten Bildchen „Geschwisterliebe" von A. v. Rentzell gebührt wegen seiner meisterhaften Composition nach unserem Dafürhalten der Preis vor Allen. L. v. Hagn's „Genrebild", das Innere eines Schloßhofes, auf dem ein Jäger mit einem wassertragenden Mädchen Kurzweil treibt, giebt Zeugniß von großer Farbenbeherrschung, geschmackvollem Arrangement und rühmlicher Natürlichkeit. Daß W. Meyerheim's „Winterscene" durch seine meisterhafte Technik einen Ehrenplatz verdient, braucht nicht weiter gesagt zu werden. Das liebliche Bildchen ist ganz Meyerheim. Nach unserem Urtheil scheinen aber die harrenden Pferde ohne tieferes Motiv an den Eisesrand gestellt worden zu sein. Von Zach. Netermann verdienen seine „beiden Hunde" wegen ihrer unvergleichlichen Naturwahrheit in Zeichnung und Farbe und kräftigen, sicheren Ausführung ein unbedingtes Lob. — A. Schröder's „Waldlandschaft" im frischen Walddust, mit einem netten Hause im Hintergrunde, ist von wohlthuender Wirkung. Der „Untersberg" von C. Seiffert, Abendlandschaft mit guten Lichtwirkungen, läßt aber den Mangel an genügender Modellirung erkennen. „Partenkirchen" von H. Krämer giebt zu viel auf dem kleinen Raume, wirkt also unruhig. Das durch Farbe und Technik sich gleich sehr auszeichnende Bild entbehrte der gleichmäßigen Stimmung. Die „Schweizerlandschaft" von Pohle verdient wegen ihrer äußerst sorgfältigen Ausführung rühmlichst hervorgehoben zu werden. Bewegt sich der talentbegabte junge Künstler freier, wird er noch Bedeutendes leisten. Ernst Rieck's „Ansicht des Klosters Lehnin" zeugt von Talent, großer Pinselfertigkeit; der Mangel an ernsten Naturstudien ist aber sehr ersichtlich. A. Puhlmann's „Friedhof" ist eine reiche, saftig gemalte Wald- und Gartenpartie, die von unverkennbarem Talente Kunde giebt. A. Möbinger's „Mondscheinlandschaft" besteht in einem blauen Dunsthimmel, unter dem blauschwarze Streifen und Massen unerkennbare Landschaftsumrisse bilden. Das kleine „Mondscheinbild" von Chevalier kann nur als eine sehr mangelhafte Skizze betrachtet werden. Ein non plus ultra einer tadelnswerthen Arbeit ist endlich G. Wegner's „Abendlandschaft", der Kiez bei Potsdam. Zwischen unausgeführter heller Luft und hellem Wasser tritt eine russige Farbenmasse als dunkle Landschaft auf, der Styl, Zeichnung, ja Alles gebricht. Im Laube steckt ein greller Sonnenschein, als sei ein Stück aus Meyerbeer's Propheten-Sonne heimlich angebracht, mit widerlichen, rothbraunen Lichtreflexen. Der Vorstand des hiesigen Kunstvereins weiß, wie er oft gezeigt, gute Acquisitionen zu machen, er sollte aber die gar zu schwachen und unkünstlerischen Produktionen der einheimischen Maler künftighin von sich abwehren.

C. T.

Unsern hochverehrten Abonnenten diene zur Nachricht, daß Register, Inhaltsverzeichniß und Titel des vorigen Jahrgangs schon im Druck ist und baldigst versandt werden wird. D. Red.

(Dieser Nummer ist Nr. 9. und 10. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 19. Donnerstag, den 11. Mai. 1854.

Inhalt: Die Kunstschule zu Nürnberg. Ht. — Töpferei in Frankreich. Dr. Sammter. — Einige Bemerkungen über die Geschichte der deutschen Künste von Ernst Förster ꝛc. Von G. F. Waagen. — Zeitung. Berlin. Köln. — Kunstverein. Die Kunstausstellung zu Bremen im Jahre 1854. Beiblatt. Panorama von Neapel. F. Kugler. — Versteigerung des Monte di Pieta in Rom. — Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels. — Kunstliteratur. — Zeitung. München. — Preiszuerkennung. — Künstlercongreß zu Brüssel.

Die Kunstschule zu Nürnberg.

Unsere Kunstschule scheint unter der thatkräftigen Leitung ihres jetzigen Direktors Creling einer vollständigen Wiedergeburt entgegenzugehen. — Dieselbe wurde bekanntlich als erste deutsche Malerakademie im Jahre 1662 von Joachim von Sandrart gestiftet, im Jahre 1718 mit der von Preißler errichteten Zeichnenschule verbunden und führte seit der Zeit, mannigfachen Schwankungen der Verhältnisse unterliegend, oft nur ein trübes Dasein. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts mußte, wie früher auch schon im D. Kunstblatte erwähnt, der in Nürnberg gestiftete Kunstverein sich der Schule annehmen und ihr zum Behufe des „Zeichnens nach dem Runden" Gypsmodelle aus Rom kommen lassen. Das vergebliche Bestreben dieser Anstalt, als eigentliche Malerakademie sich geltend zu machen, wurde durch eine Bestimmung des Königs Maximilian Joseph unterbrochen, unter dem sie nur noch als Provinzialkunstschule bestehen durfte. Um diese Zeit beschränkte sich ihre Thätigkeit fast ausschließlich auf die Bildung von Kupferstechern, welche die Welt mit den bekannten Almanachblättern versorgten. König Ludwig erkannte richtig die wahre Bedeutung, welche die Schule an ihrem Platze haben konnte und machte sie zur Kunstgewerbschule. Der dadurch gegebene Wink wurde jedoch nicht gehörig erkannt oder beachtet, bis er jetzt, mit Einsicht und Kraft aufgefaßt, die in den Verhältnissen verborgen liegenden Lebenselemente hervorzulocken und ihnen Gestalt geben zu wollen scheint.

Nürnbergs Kunst ging, wie bekannt, von je Hand in Hand mit dessen Handel und Gewerken und begründete mit diesen gemeinschaftlich und in innigster Durchdringung die Blüthe der Stadt. Wie jene, nämlich Handel und Gewerbe, nicht unter dem Bewußtsein des damaligen Lebens standen — denn Nürnbergs erste Patrizier waren auch dessen reichste Handelsherren, und als diese es dem turnierfähigen Landadel nachthun wollten, fing die Stadt zu sinken an — so stand auch die Kunst nicht über dem Leben, die Kunst zog das Leben nach und dieses gab jener aus reicher Fülle stets frische Kräfte. Darin bestand ein Vortheil des 15. und 16. Jahrhunderts vor unsrer Zeit, in welcher Leben und Kunst gar zu sehr geschieden sind. Ja das Leben selbst ist in sich zerspalten und in ein ideales und reales Reich getheilt, von denen jenes zu sehr der Wirklichkeit, dieses zu sehr der Idealität entbehrt. Auch die Kunst verliert nicht selten von ihrem wahren Wesen, indem sie sich zu sehr den niedrigeren Forderungen des Lebens unterwirft, oder in Gegensatz zu denselben uns in immer weitere, abstracte Fernen führt. Findet auch dieser Gegensatz in unserm gegenwärtigen Bewußtsein Begründung und Berechtigung, so muß nichtsdestoweniger eine Versöhnung der beiden Extreme, so weit sie möglich, als etwas höchst Wünschenswerthes, ja sogar Nothwendiges erscheinen, wenn nicht unser Dasein ganz auseinander gehen und das Leben ohne Freude, die Kunst ohne Halt sein soll. Diese muß nicht verschmähen, ihren veredelnden Einfluß auch auf die Gegenstände des gewöhnlichen Lebens auszudehnen und dieses sich nicht zu gering dünken, Anspruch auf jenen Vortheil zu erheben. Es würde von unberechenbaren Folgen sein, wenn wir, wie die Alten, nur von schönen Formen und ächtem Geistesausdrucke umgeben wären; eine Anstalt, die dieses sich zur Aufgabe machte und die Aufgabe in möglichstem Umfange löste, entspräche gewiß einem Bedürfnisse der Zeit und hätte Anspruch auf vollkommenste Anerkennung. Wohl keine Schule dürfte aber hierauf mehr Aussicht gewähren, als eben die unsrige. Nürnberg in Verbindung mit dem benachbarten Fürth, welche beide durch die Eisenbahn fast zu einer Stadt vereinigt sind, hat in gewerblicher Beziehung in letzter Zeit einen bedeutenden Aufschwung genommen, der fortwährend im Steigen begriffen ist. Es giebt kaum etwas Interessanteres, als das gewerbliche Treiben dieser beiden Städte anzusehen, wo das Fabrikwesen trotz des größten Schwunges und einer durchaus systematischen Behandlung nicht in den Händen einzelner, weniger Besitzer liegt, sondern vorzugsweise durch die Bürgerschaft mittleren Standes verbreitet ist, die in freier Vereinigung, wie sie Bedürfniß und

Gelegenheit herbeiführt, zusammenwirkt. Fast eben so niederschlagend ist es aber auch zu bemerken, wie die einzelnen Fabrikanten in Bezug auf Alles, was sie Façon nennen, völlig rathlos sind. Sie müssen sich die Muster von auswärts kommen lassen, theuer bezahlen und verlieren die Hälfte des Gewinnes, indem sie nur nachahmen können, was Andere bereits ausgebraucht haben. Noch schlimmer aber fährt man, wenn man es mit eigenen Erfindungen versucht. Da werden allerlei Erinnerungen aus allen Kunstepochen halbverstanden zusammengeflickt, die aus der Natur entnommenen Motive schlecht stylisirt, ja bisweilen wird sogar mit Absicht auf die Geschmacklosigkeit des Publikums speculirt. Wie oft begegnen wir im gewöhnlichen Leben nicht verzierenden, oder vielmehr verunzierenden Darstellungen, die durch Armseligkeit oder Gemeinheit gradezu beleidigen! — Es ist wohl kein Zweifel, daß Mangel an gründlicher Bildung, die Halbbildung, welche wir häufig in den betreffenden Regionen der bürgerlichen Gesellschaft verbreitet finden, der Grund dieser Erscheinung ist. Man weiß zwar Etwas, hat Allerlei gehört, gesehen, vielleicht gar gelesen, aber Wenig verstanden; es ist Alles außer Zusammenhang, unvermittelt, ohne Grundgedanken, in der Anwendung dem Zufalle oder noch schlechteren Einflüssen preisgegeben. Die Alten waren zwar auch ohne unsere kritische Bildung, aber sie arbeiteten aus richtigem Instinkt, aus reinem Gefühl und der einen, ungetrübten Anschauung, die frei von fremden, störenden Elementen, rein und harmonisch damals alle Bildungen und Formen der Zeit durchdrang. Wir haben das reine Gefühl, die einfache Anschauung lange gegen andere Besitzthümer eingetauscht. Wir haben den Weg der Bildung beschritten und müssen darauf vordringen, bis wir mit Bewußtsein vollbringen, was Jenen unbewußt gelang. Das einzige Rettungsmittel für uns ist, daß wir aus der Halbbildung zur wahren, vollen Bildung hervorgehen. Wir können nicht zurückgehen in die alte Zeit, aber wir müssen an sie anknüpfen — und dazu ist eben Nürnberg der rechte Ort. Hier ist die alte Kunst noch im alten Zusammenhange und hat noch Leben und Bedeutung. Sie wird erklärt durch Ort und Stelle, wo sie sich befindet, und durch Zweck und Anwendung, die ihr verblieben — ein Vortheil, der nicht durch die größesten Museen ersetzt wird. Hier kann nicht allein der Gelehrte, sondern auch der Handwerker und Künstler studiren. Die lebendige Einsicht in Wesen und Mittel der alten Kunst kann hier wie nirgends über Zweck und Aussicht der neueren aufklären.

Die Nürnberger Kunstschule beabsichtigt aber keineswegs, eine bloße Bildungsanstalt für Handwerker zu werden; sie beharrt im eigentlichen Sinne des Wortes als Kunstschule, nur unter vorzüglicher Berücksichtigung der eben besprochenen Tendenz. Es wird in ihr Unterricht im Malen und Zeichnen, sowie in allen erforderlichen Hülfswissenschaften, als Anatomie, Perspective u. s. w. ertheilt. Einen besondern Rang werden aber Ornamentik und Architektonik einnehmen, so wie die historisch-philosophischen Wissenschaften, soweit sie zur Begründung des letzten Verständnisses und zur Vermittlung des aufnehmenden und schaffenden Talentes im Künstler dienlich sind. Ht.

Töpferei in Frankreich.

In dem Maihefte 1853 der von der National-Akademie zu Paris herausgegebenen Monatsschrift befindet sich S. 271 ein höchst interessanter Aufsatz über die Fabrikation der feinen Fayence.

Die darin ausgesprochene Idee scheint immer mehr Eingang zu finden und mit glücklichem Erfolg zur Praxis zu gelangen.

Es ist dieses die Idee: daß Gegenstände der Kunst und Industrie aus der Zeit der klassischen Epochen als Vorbilder für die jetzige in Anwendung zu bringen seien, wodurch sowohl der Geschmack geläutert, als auch die Verbindung des bereits Dagewesenen mit den Fortschritten der Jahrhunderte fruchtbare Resultate erzielen dürften.

Es heißt nämlich in der angeführten Stelle:

Bericht der Herren Aymar-Bression und de Monestrol Marquis d'Esquilie.

„Unser Kollege, der Bildhauer M. Titus Ristori, legte am 18. April c. (unter dem Vorsitze des Herrn Vicomte von Cussy im Hôtel-de-Ville zu Paris) mehrere emaillirte Schüsseln und verschiedene ceramische Gefäße vor, deren Grundstoff sowohl als deren Art der Verfertigung eine wirkliche Erfindung enthalten.

Die Generalversammlung hat uns beauftragt, einige Versuche mit den in der Umgegend von Nevers vorkommenden Erdarten anzustellen, welche die vorzüglichsten Elemente der Zusammensetzungen des Herrn Ristori bilden.

Die Gegend um Nevers, reich an bildsamen Thonarten, producirt weiße Fayence, welche einen bedeutenden Rang unter den analogen Productionen einiger andern Gegenden Frankreichs behauptet.

Der niedrige Preis der feinen Fayence stellt sie in den Bereich aller Käufer. Ihr mattweißes Aussehen, ihr zinnhaltiger Ueberzug, empfänglich eine ziemlich reiche Ornamentation mit wenigen Kosten aufzunehmen, machen den Absatz leicht.

Durch eine fruchtbringende Idee bewogen, hat Herr Ristori noch einige Verbesserungen in diesem Zweige der National-Industrie einzuführen gesucht; daß er nämlich durch einen ebenso glücklichen Instinkt geleitet, die Werke der Töpfer des 15. Jahrhunderts mit den Resultaten der neuern Entdeckung in der Chemie verglich. Er hat bald gefolgert, daß die angewandten Farben, welche in der Epoche, wo die Kunst der Töpfer, berühmt durch Bernard Palissy, das Ornament des Palastes der Catharine von Medicis herstelle, sich in dem Boden selbst finden müßten, welcher die plastischen Thonarten einschließt, in sofern solche auf die Fabrikation der Fayence angewendet würden. Durch dieses Raisonnement, welches wir mit instinktmäßig bezeichneten, geleitet, hat Herr Ristori alle Lager der Thon- und Kieselerde, so wie anderer Erdarten in der Gegend seines Ortes untersucht und analysirt. Er fand:

1) einen quarzigen Sand mit Kobalt vermischt, welcher ein veilchenblaues, sehr lebhaftes Email giebt;
2) einen kieseleisenhaltigen Tuff, welcher ein ziemlich intensives blutrothes Email erzeugt;
3) eine bleierzige Erde, welche mit Antimon gemischt ockergelb giebt.

Die Mischung der Erd-Oxyde (oxydes terreux) von gelb und blau bringt ein sehr stechendes (tranché) Grün hervor, so daß wenn diese natürlichen Erdarten geschickt präparirt und gemischt werden, sie einer Reihe von Tonfarben die Entstehung geben müßten, welche mit Ueberlegung angewandt, vermöge sehr weniger Kosten zu einer Produktion von Fayence mit zierlichen Zeichnungen und angenehmer Farbenabwechselung bei der Feuerprobe führen würden.

Uebrigens vermag Hr. Ristori mittelst eines Verfahrens (welches sein Geheimniß ist und ihm durch Familienerbschaft übermacht werden) einen merklichen, im Thon enthaltenen Theil des Eisenoxyds, um Gebrauch davon zu machen, herauszuziehen.

Dieses Oxyd im Zustande eines dünnen Breies (liniment) gesammelt, angemessen mit Bleioxyd gemischt, bringt ein Email von Sepia (sépia) Farbe von einem warmen und sehr lebhaften Ton hervor, welchen wir unserm Kollegen bezeichneten, indem wir ihm riethen, durch Einweichung (immersion) und mittelst Umgebung (engobe) von seinen Erdfarben Gebrauch zu machen; zugleich überließen wir es ihm, das Colorit seiner angefertigten Werke durch Faden (filets) und Retouchen mittelst glänzender reiner Metalloxyde, womit die jüngsten Fortschritte der Chemie die Töpferkunst bescheukt haben, zu erhöhen. So kann man, indem man sich mit dem Geiste eines Lucca della Robbia, eines Bernard Palissy und ihrer Nachfolger vertraut macht, Werke erzeugen, welche gleichzeitig sowohl an der Erfahrung unsrer Vorfahren, als an den Entdeckungen unsres Jahrhunderts participiren. Sie werden unsre Epoche charakterisiren können und vortreffliche Muster zur Nachahmung hinterlassen. Jetzt haben wir nun besonders von Demjenigen zu sprechen, was uns vorliegt.

Die Erdart, welche zu ihrer (der Geschirre) Verfertigung diente, ist mit flüssigen nicht säuerlichen Präparaten und mit Hülfe eines, an der Oberfläche des Bottigs angebrachten metallischen Leiters gewaschen worden.

Hr. Ristori, wir wiederholen es, hat das Mittel gefunden, den größten Theil, wo nicht die Gesammtheit des in dem Mergel und Thon enthaltenen Eisens herauszuziehen, indem er es zur Composition des Teiges verwandte, der dadurch die Solidität und den Klang des Metalls erlangt.

Das Brennen eines jeden dieser Stücke dauert 26 Stunden. Man fängt damit an, im Ofen während 2 Stunden vorzufeuern, darauf giebt man das große Feuer von 55—80° des Pyrometers.

Die zinnhaltigen Minerale müssen bei dem großen Feuer der Emaillen angewendet werden.

Die Fritte, welche zur Entwickelung der Kobaltfarbe dient, ist aus blaugrundigem (bleu fondant) Sande mit einem sehr schönen Email zusammengesetzt, welchen man in dem Departement von Nièvre findet.

Die drei Nüancen von Gelb erhält man durch Hülfe eines Metalles, welches dem Hrn. Ristori Uran zu sein scheint; der Hr. Abbé Sergent glaubt jedoch, es sei goldhaltiger Quarz.

Durch fortgesetztes Brennen gelangt man zum Narcissen-Gelb, zum reinen Gelb, zum Schmutziggelb, endlich zum Dunkelgelb, wie es die Italiener im 16. Jahrhundert auf die Fayence von Nevers brachten.

Hr. Ristori ist durch die Entdeckung eines gelblichen Steines, welcher, 24 Stunden dem Feuer des Pyrometers unterworfen, sich auf eine dem Auge angenehme Weise mit einem brennenden Roth färbte, ermuthigt worden, seine Untersuchung über ceramische Gegenstände zu verfolgen. Das Kupferoxyd, auf die zinnhaltige Decke gelegt, bronzirt sich mit Hülfe der schon von Hrn. R. präparirten Erde sehr leicht, weil das in der Erde zu Nevers enthaltene Eisen hervorzutreten strebt und sich auf die zinnhaltige Lage anheftet, um Bronze auf Email zu bilden.

Als sich Hr. Ristori zu Nevers niederließ, ging er mit dem Projekt um, eine sehr beträchtliche Fayence-Fabrik wiederherzustellen, welche bereits im 16. Jahrhundert durch die Herzöge von Nivernais aus dem Hause Gonzaga gegründet worden war, und welche seitdem von Stufe zu Stufe zurückkommend mit der Produktion von Land-Tellern und noch Wenigerem endigte.

Das Wiederaufleben dieser Fabrik würde demnach für dieses Departement eine wahre Wohlthat sein.

Ohne uns jetzt besonders bei den Dimensionen der Produkte, welche Hr. Ristori vorgelegt hat, aufzuhalten, weisen wir auf ihre Leichtigkeit der Form, auf den Klang des Biscuits hin, die sie besitzen. Es sind dies Eigenschaften, welche der Erde selbst mehr angehören und woraus er vielleicht einen Theil zur Verfertigung von Zimmeröfen, zur Verwendung von Küchenplatten, von Vasen in großem Umfange ꝛc. herausziehen kann. Wir können unserm Kollegen wegen seiner entdeckten Erd-Metall-Oxyde (oxydes métalliques terreux) nur dankbar sein, deren Anwendung auf zinnhaltige Poterien sehr glückliche Resultate geben können. Indem wir nun die intelligente Thätigkeit, die unausgesetzte Arbeit und den geläuterten Geschmack des Hrn. Ristori rühmlichst anerkennen und den unermeßlichen Nutzen erwägen, den seine Entdeckung und seine Studien der französischen Industrie in Aussicht stellen, haben wir die Ehre, Ihrem Komité für Belohnungen den Erwähnten mit dem Namen eines gewissenhaften Künstlers vorzuschlagen, welcher nicht bloß ein talentvoller Bildhauer, sondern ein verdienstvoller Töpfer (potier émérite) ist."

Der geehrte Berichterstatter schließt mit dem Wunsche, daß das Beispiel Ristori's viel Nachahmung finden möge, um durch neugeschaffene Industrien vielen Tausenden von arbeitslosen Händen Beschäftigung und Brod zu gewähren. **Dr. Sammter.**

Einige Bemerkungen
über die Geschichte der deutschen Künste von Ernst Förster, nebst Nachträgen über denselben Gegenstand.

Von **G. F. Waagen.**

Es ist ein sehr glücklicher Gedanke, die Ergebnisse der Forschungen, welche, seitdem die Theilnahme für deutsche Kunst und deren Geschichte erwacht ist, innerhalb der letzten dreißig Jahre gemacht worden sind, in populairer Form zu einem besonderen Werk für das deutsche Volk zusammen zu stellen, und ich unterschreibe gern Alles, was über dasselbe in der in diesem Blatte enthaltenen Anzeige*) Vortheilhaftes gesagt worden ist. Es könnte daher fast überflüssig erscheinen, hier noch einmal auf dasselbe zurückzukommen, und ich würde auch in der That nicht dazu geschritten sein, wenn dieses Buch nur für den kleinen Kreis der Kunstforscher bestimmt wäre, weil ja in diesem ein jeder im Stande ist, sich über die in dem Werke ausgesprochenen Ansichten, wie über die darin enthaltenen Thatsachen, ein selbstständiges Urtheil zu bilden. Da es aber vorzugsweise für das große Publikum geschrieben worden, welches um so mehr darauf angewiesen ist, alles darin Ausgesprochene auf Glauben anzunehmen, als die Natur des Werkes eine nähere Begründung der Urtheile und Thatsachen ausschließt, so halte ich es für meine Pflicht, von beiden die namhaftesten, welche mir auf dem Gebiete der Geschichte der Malerei als irrthümlich erscheinen, einer etwas genaueren Prüfung zu unterziehen. Die Erfahrung lehrt nämlich daß, wenn dergleichen Irrthümer einmal als das Wahre zum Gemeingut geworden sind, es äußerst schwer hält, dieselben wieder auszurotten. So, um hiervon nur ein Beispiel anzuführen, wird von den meisten, übrigens sehr gebildeten Kunstfreunden das treffliche Gemälde vom Tode der Maria in der Pinakothek zu

*) Nr. 19 und 20 des Jahrs 1853 von H. A. Müller.

München noch immer, nach der Benennung unter dem von dem Herrn Boisserées veranstalteten Steindruck und nach dem, auf dieselbe Autorität beruhenden, bekannten Buche der Frau Schopenhauer, als das Hauptwerk des Jan Schorel bewundert, nachdem die Kritik doch schon vor geraumer Zeit unwiderlegbar nachgewiesen hat, daß jenes Bild mit diesem Meister gar nichts zu schaffen hat, sondern von einem Maler der cölischen Schule herrührt. Um diesem Aufsatze indessen auch einen positiven Werth zu geben, habe ich Gelegenheit genommen hie und da Einzelnes aus meinen Studien über die Malerei in Deutschland, als Nachträge zu meinen Kunstwerken und Künstlern, einzuweben. Doch zur Sache!

Gleich in dem Vorwort (p. VI.) behauptet der V., daß das Meiste in seinem Buche auf eigene Forschungen beruhe. Versteht der Verfasser unter eigene Forschung außer der Ermittlung neuer Thatsachen, die Revision mancher Stücke in dem vorgefundenen Thatbestande, welcher weit den Hauptinhalt des Buches ausmacht, so ist ihm der Ausdruck zuzugeben. Wir werden indeß sehen, daß er in seinen vermeintlichen Verbesserungen keineswegs immer glücklich gewesen ist. In dem ersten Bande finde ich verhältnißmäßig nur wenig zu bemerken. Bei der Aufzählung der Werke der bildenden Kunst aus dem 11. Jahrhundert, sagt der V. (S. 67) „das einzige Werk, dem man geneigt ist, ein so hohes Alter zuzuschreiben, sind die Malereien der Holzdecke der St. Michaeliskirche zu Hildesheim.“ Meines Wissens ist man von allen Seiten einig, dieselben nicht früher, als aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu halten. So wenigstens erschienen sie mir alsbald nach dem Vergleich mit den als aus dieser Zeit sicher beglaubigten, deutschen Miniaturen. Daß sie keinenfalls dem 11. Jahrhundert angehören können, geht schon daraus hervor, daß die Vollendung des Baues jener Kirche erst in das 12. Jahrhundert fällt.

Bei der Bestimmung des Buchs für die Belehrung des großen Publikums hätte der V. bei Erwähnung eines Manuscripts aus der Hofbibliothek zu München (S. 106) dasselbe geradezu als eine Armenbibel anführen müssen, indem aus der Angabe der Gegenstände hervorgeht, daß es nichts anderes ist. Daraus, daß er dasselbe unter dem, vielleicht irrig davor befindlichen, Titel, als ein speculum humanae salvationis aufführt, wird der unkundige Leser leicht zu der Annahme veranlaßt, beide Werke für eins und dasselbe zu halten, wie schon Heineke (Neue Nachrichten ꝛc. II. S. 117) bemerkt, daß solche Verwechselung öfters geschehen, während doch beide Werke in Zahl, wie auch großentheils in den Gegenständen der Blätter wesentlich von einander verschieden sind. Die xylographische Armenbibel besteht nämlich mit wenigen Ausnahmen aus 40 Blättern, deren jedes in der Mitte eine Vorstellung aus dem neuen, zu den Seiten aber zwei vorbildlich darauf bezogene aus dem alten Testamente, und außerdem vier Brustbilder, meist von Propheten, enthält. Der xylographische Spiegel des menschlichen Heils umfaßt aber in der Regel 58 Blätter, deren jedes zwei Darstellungen hat. Von diesen enthalten die ersten vier den Sturz des Lucifer, die Erschaffung Adams, das Gebot an Adam und Eva von allen Früchten des Paradieses zu essen, Eva am Baum der Erkenntniß von der Schlange versucht, den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradiese, Adam das Feld bearbeitend und die Arche Noa's. Dann aber folgt erst ein ähnlicher Inhalt, wie der der Armenbibel, nur in erweiterter Gestalt, und mit dem Unterschiede, daß hier auf eine Vorstellung aus dem neuen Testament immer drei emblematische Vorstellungen folgen. Den Anfang macht auch hier die Verkündigung Mariä, welcher sich die Darstellung der Wurzel Jesse anschließt. Da es hier lediglich meine Absicht ist, den Unterschied beider Werke für Solche, denen er nicht bekannt ist, etwas näher anzudeuten, bemerke ich nur noch, daß die übrigen Bilder des Speculum, theils dem alten und neuen Testament, theils der Profangeschichte entnommen sind.

Von beiden Folgen giebt es verschiedene Manuscripte mit meist illuminirten, oder angetuschten Federzeichnungen, welche den, erst im 15. Jahrhundert erscheinenden, Holzschnittfolgen um Vieles vorausgehen. Schade, daß es dem V. nicht gefallen hat, zu sagen, ob jenes, von ihm angeführte Manuscript in der Zahl, wie in den einzelnen Vorstellungen mit der xylographischen Armenbibel übereinstimmt! Nirgends konnte er diesen Vergleich leichter anstellen, als in derselben Bibliothek zu München, da bekanntlich keine an Werken dieser Art einen solchen Reichthum aufzuweisen hat, und da es ihm nur zwei Zeilen gekostet, mithin nicht zu einer, dem Zweck des Buches fernliegenden, weitläuftigen, Digression geführt haben würde. Ungleich tiefer als diese Dinge greift in den Entwickelungsgang der Malerei in Deutschland die irrige Behauptung des V. ein, daß der Meister des Cölner Dombildes zu Anfang des 15. Jahrhunderts geblüht, und die Darstellung im Tempel zu Darmstadt im Jahre 1407, das Dombild aber 1410, oder doch spätestens 1426, ausgeführt haben soll. Beide Bilder, namentlich das letzte, zeigen nämlich in dem Portraitartigen mancher Köpfe in der Anwendung und Ausbildung kostbarer Stoffe, in den Gewändern, vor allem aber in den sehr scharfbrüchigen Falten derselben, zumal an der Verkündigung der Außenseiten der Flügel des Dombildes, einen Einfluß der van Eyck'schen Schule, wie derselbe nach allen Studien, welche ich jemals von Bildern, wie Miniaturen gemacht habe, nicht früher, als gegen die Mitte des 15ten Jahrhunderts in Deutschland eingetreten ist *). Dieses erscheint auch keineswegs befremdlich. Das älteste, mir bekannte, Beispiel eines Bildes, worin sich Gewänder mit den scharfen Brüchen, welche besonders characteristisch für jene neue Weise sind, vorfinden, ist das mit 1421 bezeichnete Bild des Jan van Eyck, die Einweihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury, im Besitz des Herzogs von Devonshire in England. Wenn nun die Einwirkungen dieser Weise sich nach etwa 25 Jahren zuerst in Deutschland zeigen, so ist dieser Zeitraum gewiß nur sehr mäßig zu nennen. Allgemein gewann aber diese realistische Richtung in Deutschland, vornehmlich in der von Rogier van der Weyden, dem älteren, ausgebildeten Form, erst nach dem Jahre 1450 durch Meister, wie Martin Schongauer, Friedrich Herlen dem älteren, Hans Holbein dem Großvater, Michael Wohlgemuth und dem Meister der Lyversbergischen Passion die Oberhand. Manche Maler hielten aber selbst noch in dieser Zeit an der früheren, idealistischen Form, mit den weichen und stylgemäßen Gewandfalten fest, wie ich denn in der Sammlung meines Freundes, Martin von Reider, in Bamberg nicht allein ein in derselben ausgeführtes Bild, mit der Jahreszahl 1443, sondern zwei mit 1453 und 1470 gesehen habe **). In anderen Bildern in Cöln selbst, welche auch Kugler in seinem Handbuch der Malerei anführt, verrathen wenigstens die Hauptmotive in der Gewandung, sowie die Bildung der Gesichter und Leiber, noch jene frühere Richtung. Solche sind: eine Kreuzigung im Kölner Museum mit 1458 und eine Maria mit dem Kinde, von zwei Heiligen und zahlreichen Knieenden umgeben, in der Andreaskirche, mit 1474 bezeichnet. Ich war hiernach schon seit einer Reihe von Jahren fest überzeugt, daß das Cölner Dombild nicht früher, als gegen die Mitte des 15ten Jahrhunderts gemalt sein könne, und lag daher meinen jetzt leider verstorbenen Freund de Noël in Cöln verschiedentlich an, in den Archiven von Cöln in den Urkunden aus dieser Zeit Nachforschungen zu veranlassen Es

*) Dieses ist auch die Ansicht von Passavant. Vergl. Kunstbl. 1846. S. 194.

**) Vergl. Kunstwerke und Künstler in Deutschland Thl. I. S. 116.

freute mich daher sehr, als ich im Jahre 1846 in dem Bilde zu Darmstadt, worin ich ein ungefähr mit dem Cölner Dombilde gleichzeitiges Werk desselben Meisters erkannte, meine Vermuthung durch die darauf befindliche Jahreszahl, welche ich mit Passavant 1447 lese*), bestätigt fand. Neuerdings ist dieselbe nun auch in Betreff des Cölner Dombildes zur Gewißheit erhoben worden. Herr Merlo hat nämlich bekanntlich in den Schreinsregistern der Maler einen Stessen Lothener in den Jahren von 1442 bis zu seinem Tode 1451 verschiedentlich angeführt gefunden. Daß dieser, welcher in seiner Kunst ein angesehener Mann sein mußte, da er zweimal von seiner Zunft in den Rath gewählt wurde, kein anderer ist, als der von Dürer als Meister des Dombildes kurzweg Meister Stephan genannte Maler hat schon Sotzmann in seiner Anzeige des Werks von Merlo hervorgehoben**), und kann auch wohl kein besonnener Forscher in Abrede stellen. Bei der erwähnten Ueberzeugung von der Zeit des Meister Stephan konnte ich nun nicht das geringste Bedenken tragen, in einem in der Bibliothek zu Darmstadt befindlichen Gebetbuch mit wunderschönen, ganz die Kunstweise jenes Malers athmenden, Miniaturen, die darin befindliche Jahreszahl 1453 für die der Ausführung derselben zu halten***), da, nach meinen Erfahrungen in diesem Kunstzweige, die jedesmalige in den Malereien im Großen übliche Weise bei den Miniaturen in der Regel etwas später zur Ausübung zu gelangen pflegt. Und wer wird es jetzt vollends nicht sehr natürlich finden, daß die Kunstart eines berühmten Meisters, welcher 1451 gestorben, einem Miniaturmaler zwei Jahre später zum Vorbild dient?

Was soll man nun dazu sagen, wenn der Verf. sich (S. 214) darüber folgendermaßen vernehmen läßt: „Am Schlusse des Buchs steht, „a. d. MCCCCLIII.“, was uns nicht irre machen darf. Denn abgesehen davon, daß 1453 der Geist, in welchem diese Miniaturen geschaffen worden, bereits abgeblüht hatte, ist die benannte Jahreszahl von anderer, etwas späterer Schrift, als die des ganzen Buches, jedenfalls von einer anderen Hand und einer anderen Dinte, so daß sie wahrscheinlich das Jahr des Erwerbs des damaligen Besitzers angiebt.“ Die Behauptung, daß der Geist der Kunst des Meister Stephan bereits 1453 abgeblüht habe, erscheint nach den obigen Facten in ihrer ganzen Nichtigkeit. Jeder, der alte Manuscripte angesehen, muß aber über die auf diesem Gebiete bisher unerhörte Scharfsichtigkeit des Verf. erstaunen, welcher erkennen kann, ob eine in gewöhnlichen, römischen Characteren geschriebene Jahreszahl um beiläufig vierzig Jahre früher, oder später geschrieben worden, denn nach seiner Annahme ist jenes Buch gleichzeitig mit dem nach ihm um 1407 ausgeführten Bilde in Darmstadt. Die andere Dinte, welche auch ich in meinem Aufsatz nicht verschwiegen, ist allein kein ausreichender Grund, um die Gleichzeitigkeit der Jahreszahl in Zweifel zu ziehen. Unter den verschiedenen Zufälligkeiten, welche diese veranlaßt haben können, ist wohl eine der zunächst liegenden, daß diese Jahreszahl von der Person, welche das Buch hat anfertigen lassen, hinzugefügt worden ist. Wenn der Verf. darauf ein, in seinem Besitze befindliches, Gemälde, Christus am Kreuz, von vier Heiligen umgeben, als ein Werk des Meister Stephan aufführt, so möchte in dieser Annahme ihm schwerlich jemand beistimmen können, welcher in den Geist desselben eingedrungen ist. Obgleich ein sehr ausgezeichnetes Werk aus der Schule des Meisters, fehlt ihm doch das feine Gefühl in den Köpfen, welche dem Dombilde in so hohem Grade eigen ist, und es finden sich Schwächen in der Zeichnung, welche dort ebenfalls nicht vorkommen. Das Bestreben des Verf., seinen Lesern eine anschauliche Vorstellung von diesem Meister zu geben, würde daher jedenfalls besser erreicht worden sein, wenn er dieselbe dem allgemein als das Hauptwerk desselben anerkannten Cölner Dombilde entlehnt, nicht aber zwei Heilige aus seinem Bilde gewählt hätte, welches jenem lediglich nach seiner subjectiven Ueberzeugung angehört.

Im Verfolg muß ein jeder, dem die bisherigen Studien über die alte Malerei in den Niederlanden nicht ganz fremd sind, von der Art der Besprechung der Schule des van Eyck unbefriedigt bleiben. Niemandem ist es eingefallen als Ursachen der Erscheinung jener Schule, entweder die Blüthe der niederländischen Städte, oder die Pracht des burgundischen Hofes, oder die Ausübung der Glas- und Miniaturmalerei anzugeben, wie der Verfasser behauptet, daß dieses geschehen sei. Die ersten beiden Umstände sind vielmehr von mir und anderen stets nur, als jene Erscheinung sehr begünstigende Bedingungen hervorgehoben worden, was auch wohl schwerlich in Abrede zu stellen ist. Ebensowenig hat jemand behauptet, daß, weil dort die Miniaturmalerei ausgeübt worden, daselbst jene Schule in Aufnahme gekommen sei, wobei die in der That für die Kunstforscher neue und lehrreiche Bemerkung vorkommt, daß die Miniaturmalerei ein weiteres Feld eingenommen, als das der Malerschule von Flandern!! Für den Kunstforscher handelt es sich hier lediglich um die Art und den Grad der künstlerischen Ausbildung noch vorhandener, niederländischer Miniaturmalereien, welche der Epoche der van Eyck vorausgehen. In Betreff solcher Epochen in der Geschichte der Malerei, aus welchen wir sowohl Wand- und Staffeleigemälde, als Miniaturen besitzen, lehrt die Erfahrung nämlich, daß letztere der Reflex, die Nachahmung der ersteren zu sein pflegen, wofür ich hier für Italien nur die toskanischen Miniaturen aus dem 14ten Jahrhundert, welche das Gepräge des Giotto, für die niederländische nur die aus der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts, welche den Stempel der van Eyck'schen Schule tragen, anführen will. Da nun in den Niederlanden durch den Bildersturm im 16ten Jahrhundert jene Malereien im Großen, bis auf sehr unbedeutende Ueberreste, zerstört worden sind, so habe ich, um, so weit möglich, noch eine anschauliche Vorstellung von denselben zu erhalten, meine Zuflucht zu den Miniaturen genommen. Und es ist mir gelungen darin, sowohl in Manuscripten, welche sich in Paris, als im Haag befinden, schon aus der zweiten Hälfte des 14ten Jahrhunderts, namentlich an den Miniaturen des Jan van Brügge vom Jahr 1371 eine Höhe der Ausbildung jener realistischen Richtung zu finden, welche mit Sicherheit auf eine ähnliche in den größeren, uns verlorenen Malereien schließen und die Kunst der van Eyck im Verhältniß zu der von ihren Vorgängern erreichten Stufe nicht wunderbarer erscheinen läßt, als die des Fiesole zu seinen Vorläufern, z. B. dem Andrea Orcagna und zu seinem älteren Zeitgenossen, dem Gentile da Fabriano. Der Verf. findet für gut, diese Thatsachen gänzlich zu ignoriren, und nimmt noch immer den Standpunkt ein, auf welchem die Forschung sich vor etwa 30 Jahren befand. „Die Vollendung, mit welcher diese Kunst zu Anfang des 15ten Jahrhunderts auftrat,“ läßt er sich vernehmen, „bleibt im höchsten Grade überraschend und beispiellos. Das Wunder der Erscheinung steigert sich, wenn man sieht, wie diese Vollkommenheit ohne irgend auffällige Erscheinung (!!) in der Heimath mit einem Male erreicht worden ist. Es verliert aber auch nichts an seiner Stärke, wenn geschichtliche Forschung es zu erklären sucht; denn unerklärt wird stets die Erscheinung hochgestei-

*) Förster giebt in einem Facsimile jene Jahreszahl 1447, ich fand die dritte Zahl so: ϙ. Durch diese Verlängerung des einen Striches wird dieselbe aber eine Vier, da die Null nie dergleichen hat, mithin hier nur der Kreuzstrich verwischt ist.

**) S. das Deutsche Kunstblatt von 1853. S. 51.

***) S. das Deutsche Kunstblatt von 1850. S. 307. ff.

gerter künstlerischer Kräfte bleiben, ohne die es nicht möglich wäre.“ In dem letzten Satze vermisse ich den logischen Zusammenhang mit dem früheren, denn das stets unerklärliche Wunder des Genies, was ja jeder bei den Eycks ebenso gut anerkennt, als bei einem Raphael, ist ja etwas ganz Anderes, als daß uns eine künstlerische Erscheinung, weil wir deren Vorstufen in der künstlerischen Entwickelung nicht kennen, als ein Wunder erscheint. Es handelt sich aber hier nur um dieses Letztere. Ebenso merkwürdig ist die Art, wie der Verf. gegen meine Geltungmachung der außerordentlichen Ausbildung der realistischen Richtung der Bildhauerschule zu Tournay, um die Mitte des 14ten Jahrhunderts, als eines anderen Factors, die hohe Vollendung derselben Richtung zu erklären, auftritt. Er wendet dagegen ein, daß sich jene Sculpturen in Form und Vollendung nicht wesentlich von den gleichzeitigen Leistungen der sächsischen und fränkischen Schule unterscheiden. Er bleibt freilich den Beweis hierfür schuldig, und derselbe möchte ihm auch schwer gefallen sein, denn der jenen Sculpturen gleichzeitige S. Schonhofer in Nürnberg hält bekanntlich in jedem Betracht die ideale Richtung fest. Ueber datirte sächsische Sculpturen, aus der Mitte des 14ten Jahrhunderts, welche auf derselben Höhe der realistischen Ausbildung stehen, bin ich äußerst begierig, vom Verf. einige Kunde zu erhalten. Wenn aber auch diese Behauptung richtig wäre, so ist darin doch wohl schwerlich ein Grund zu finden, daß jene Schule von Tournay auf die so benachbarte der van Eyck in Brügge nicht einen Einfluß ausgeübt haben sollte.

Endlich gelangt der Verf. zu einem in der That ganz neuen (?) Ergebniß. „Mir scheint“, sagt er, „daß alle die angeführten Ursachen und andere verwandte mehr gemeinschaftlich zur Ausbildung der altflanderischen Malerschule mitgewirkt, daß namentlich die Sculptur auf dem im vorigen Abschnitte bezeichneten Entwickelungsgange zu der Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit gedrängt, die Malerei sich nachziehen mußte.“ Was habe ich denn aber von allen jenen Umständen, namentlich jedoch in Bezug auf jene Schule von Tournay, Anderes behauptet? Doch ein solches Ergebniß scheint dem Verf. nur in seinem Munde die nöthige Geltung zu haben! Als die eigentliche Ursache jener hohen Blüthe der van Eyck'schen Schule erkennt nun aber der Verf. die Erfindung der Oelmalerei. Daß diese Art der Malerei die realistische Richtung in ihrer Ausbildung unermeßlich gefördert hat, darüber sind indeß ja alle, welche überhaupt von diesen Dingen Notiz genommen, längst einig, und dieses eine Hauptursache der so zahlreichen kritischen Schriften über diese Erfindung. Dieselbe ist aber ebenso gut als eine Folge jener realistischen, wie bemerkt, schon von den Vorgängern der van Eyck zu einer ungemeinen Höhe ausgebildeten Richtung anzusehen. Die van Eyck wurden nämlich inne, daß für die gesteigerten Anforderungen, welche die künstlerische Wiedergabe ihrer feinen und scharfen Naturbeobachtung an sie machten, die bisher gangbaren Malweisen, in Tempera, in Leimfarben ꝛc., nicht ausreichten. In dem sehnlichsten Bestreben eine Technik zu besitzen, welche ihnen alles Gewünschte leistete, stellten sie daher Versuche an, und fanden dieselbe in einer neuen, von ihnen erfundenen Methode der Oelmalerei. Indem sie sich nun allmählig aller Vortheile derselben bemächtigten, mußten sie dadurch natürlich immer größere Erfolge erzielen. Für Solche, welchen die Kunstgeschichte fremd, ist die Aeußerung, daß Massaccio beträchtlich später zu Florenz die ersten Versuche durch Vertheilung von Licht und Schatten machte, geeignet, eine irrige Vorstellung zu erwecken. Der 1402 geborene, 1443 gestorbene Massaccio ist nämlich ein Zeitgenosse des, etwa um 1396 geborenen, sicher 1441 gestorbenen Jan van Eyck. Das Hauptwerk der van Eyck ist 1432, das des Massaccio in dem folgenden Jahrzehnt ausgeführt worden, schließt sich daher jenem in der Zeit sehr nahe an. Sehr überraschend ist zunächst die Aeußerung des Verf., daß man bei den bisherigen Forschungen über die Erfindung der Oelmalerei einen dabei sehr nahe liegenden, aber wie ihm scheint, allein entscheidenden Umstand ganz außer Acht gelassen, nämlich den, daß die Kunstgeschichte keine Oelgemälde vor denen der alten Niederländer kennt, daß wenigstens kein einziger der gleichzeitigen oder früheren Meister in Italien oder Deutschland noch irgendwo, die als die Träger der Kunstgeschichte dastehen, ein solches verfertigt, und diese in den meisten Ländern Europas angestaunt wurde. Es ist hier nicht entfernt meine Absicht, solche Thatsachen und Urtheile hervorzuheben, welche, schon in früheren Schriften enthalten, von dem Verf. ohne Angabe seiner Quelle wiederholt worden, wo er aber, wie in diesem Falle, gegen die Wahrheit den früheren Forschern vorwirft, die Hauptsache ganz außer Acht gelassen zu haben, erscheint es doch nöthig, dem entgegen zu treten. Bereits im Jahre 1822, mithin zu einer Zeit, in welcher der Verf. sich noch gar nicht mit Kunstforschungen befaßte, habe ich ausführlich nachgewiesen, daß von der Oelmalerei vor den van Eyck wegen großer Unvollkommenheit nur in seltenen und untergeordneten Fällen Gebrauch gemacht worden sei.*) Was ist denn aber hiermit Anderes gesagt, als daß darin überhaupt nichts Namhaftes, vollends nichts von großen Meistern aufzuweisen sei? Ich führe ferner die gleichzeitigen Zeugnisse für die Bewunderung der van Eyckschen Oelmalerei an, und mache für ihre Neuheit und hohe Bedeutung den Umstand geltend, daß sie binnen 50 Jahren für Staffeleigemälde alle anderen Malweisen in ganz Europa verdrängt hat. Zu demselben Ergebniß ist nun auch der neueste und gründlichste Schriftsteller über diesen Gegenstand, Sir Charles Eastlake, gelangt.**) Mit ebenso erschöpfender Kenntniß, als seltenem Scharfsinn weist er nämlich einmal nach, daß der neue Firniß der van Eyck, worauf Vasari in seinem bekannten Bericht über die Erfindung der Oelmalerei ein so großes Gewicht legt, im Vergleich zu den früher üblichen Firnissen, wobei man die Bilder des Trocknens wegen der Sonne aussetzen mußte, sich durch schnelleres Trocknen selbst im Schatten und durch größere Farblosigkeit ausgezeichnet hat. Das wesentlichste Moment der neuen Erfindung für die Oelmalerei findet er aber mit Recht darin, daß die van Eyck durch einen theilweisen Gebrauch dieses Firnisses, als Mischmittel bei den mit Oel angemachten Farben, das leichtere Trocknen derselben, als bei jener früheren, besonders wegen des schweren Trocknens vernachlässigten Art der Oelmalerei, bewirkt habe. Die Nachricht des Verf., daß Hubert van Eyck bereits im Jahre 1410 der Malerzunft von Brügge den ersten glücklichen Versuch in der neuen Malart vorgelegt hat (S. 43), ist mir ebenso neu, als wichtig, und es würde mir und anderen Kunstfreunden daher sehr angenehm sein, die Quelle zu erfahren, aus welcher dieselbe geschöpft worden ist. Bisher wußte man nämlich nur, daß Vasari die Erfindung der Oelmalerei um 1410 ansetzt und daß Jan van Eyck im Jahr 1420 der Malerzunft zu Antwerpen einen Christuskopf vorgelegt hat. Wenn der Verf. zunächst in der unteren und oberen Reihe des Hauptwerks der van Eyck, des Genter Altars, den Gegensatz der streitenden und triumphirenden Kirche erkennen will, so scheint mir dieses ganz willkürlich. Gott-Vater, Maria und Johannes der Täufer, von Engeln umgeben, ist nach der mittelalterlichen Auffassung keineswegs die Darstellung der triumphirenden Kirche, und was haben vollends mit dieser Adam und Eva, durch deren Sündenfall die erste Ursache zur streitenden Kirche gelegt wird, zu schaffen? Ebensowenig ist aber in der, in der Hauptidee nach Cap. 7 Vers 3 der Apokalypse genommenen Darstellung des Mit-

*) Ueber Hubert und Johann van Eyck. Breslau, bei J. Max. 1822.

**) Materials for a history of oil painting. London, Longman 1847.

telbildes der unteren Reihe, auf welchem die Patriarchen, die Apostel, die aus dem himmlischen Jerusalem herannahenden Märtyrer und Märtyrerinnen das makellose Lamm anbeten, die streitende Kirche zu erkennen. Es nähert sich vielmehr, als der Triumph des Lamms, zugleich mehr der triumphirenden. Selbst unter den Darstellungen auf den Flügeln, die heiligen Einsiedler und Pilger, die gerechten Richter und die Streiter Christi, können nur die letzteren als Repräsentanten der streitenden Kirche aufgefaßt werden. Noch weniger ist dem Verf. zuzugeben, wenn er, dem einstimmigen Urtheil aller, welche über dieses Werk geschrieben haben, gegenüber, mit der größten Entschiedenheit behauptet, daß jene mittlere Figur der oberen Reihe nicht Gott-Vater, sondern Christus vorstelle. (S. 54 u. 60.) Der in dem Grunde angebrachte Name Christi und der sich öfter wiederholende Pelikan, worauf der Verf. seine Behauptung stützt, dienen hier nur als Verzierungen in derselben Weise, wie auf den Fußböden der singenden und spielenden Engel das Monogramm Christi befindlich ist. Für die Darstellung des Gott-Vater bleibt dagegen die in großer Kapitalschrift das Haupt umgebende, ausführliche, schon so oft und auch vom Verf. abgedruckte Inschrift und das Wort „Sabaoth" auf dem Saum des Mantels entscheidend. Wenn der Verf. aber vollends sagt „Selbst ohne Namen und äußere Kennzeichen führt der Ideengang der ganzen Conception zu der Person Christi an dieser Stelle", so muß ich dem entschieden widersprechen. Vor's erste heißt es in jener Stelle der Apokalypse ausdrücklich: „Heil sei Dem, der auf dem Stuhl sitzt, unserem Gott und dem Lamm." Dann aber hat der Verf. übersehen, daß zwischen Gott-Vater und dem Lamm, als dem Symbole Christi, sich der heilige Geist in der gewöhnlichen Gestalt einer Taube befindet, und von ihm Strahlen auf die unten um den Altar Versammelten ausgehen. Ich frage nun jeden, dem der Geist der Auffassung mittelalterlicher Kunst nicht ganz fremd ist, ob er mehr in demselben gedacht ist, hier die heilige Dreieinigkeit in den drei Personen, oder die Person Christi zweimal, einmal in menschlicher Gestalt und noch einmal als Lamm dargestellt zu finden? Unter den vielen ähnlichen Verstellungen der Dreieinigkeit erinnere ich hier nur an die auf der Disputa von Raphael, deren Gegenstand dem Genter Altar eng verwandt ist, nur daß statt des apokalyptischen Symbols Christi, des Lamms, dieser selber dargestellt ist.

(Fortsetzung folgt.)

Zeitung.

Berlin. Der Professor Piper ist von seiner mit Königlicher Unterstützung unternommenen Reise nach Italien, welche die Erforschung der Denkmäler des christlichen Alterthums und Studien in den Bibliotheken bezweckte und vornämlich zu einem längeren Aufenthalt in Rom, so wie in Neapel und Florenz geführt hat, nach fast siebenmonatlicher Abwesenheit hierher zurückgekehrt.

Der Ober-Baurath Langhans ist nach Hannover gerufen worden, um seinen Rath über eine beabsichtigte Umgestaltung des Innern des dortigen k. Schauspielhauses zu geben. Es stellt sich nämlich immer mehr heraus, daß man in demselben fast von keinem Platze aus eine gute Aussicht auf die Bühne hat. Hr. Langhans wird, nach dem Wunsch des Königs von Hannover, einen Plan zur Abhülfe dieses Uebelstandes ausarbeiten. (B. N.)

Köln, 2. Mai. Unsere Vaterstadt hat wieder den Tod eines ihrer Söhne zu beklagen, den sie mit Freude und Stolz den ihrigen nennen konnte. Sulpiz Boisserée, geboren am 2. August 1783 in Köln, starb heute Nachmittag 2 Uhr in Bonn an den Folgen der Brustwassersucht, die ihn längere Zeit an das Krankenlager gefesselt hatte. Seit er im Mai des Jahres 1851 seinen Bruder Melchior zu Grabe geleitet, schien seine Lebenskraft gebrochen, und so sah er, als er seinen Zustand erkannt, ruhig und fest ergeben in den Willen des Ewigen, seiner Auflösung entgegen. (K. Z.)

Kunstvereine.

Die Kunstausstellung zu Bremen im Jahre 1854.

Daß unsere Kunstausstellung, wie bereits im D. Kunstblatte angezeigt wurde, am 1. März, also abermals 14 Tage früher als die letztgehaltene, begonnen und am letzten März geschlossen wurde, hat seine Ursache in dem wohlbegründeten Verlangen unsrer Schwesterstadt Hamburg, die Zeit ihrer Ausstellung statt auf 4 auf 6 Wochen ausgedehnt zu sehen. Sollte es auch in Zukunft bei diesem Anfange bleiben, so hätten wir eine fast völlige Gleichzeitigkeit mit dem so nahen Hannover vorauszusehen, was jedenfalls künftig einer oder der anderen Stadt zum Nachtheil gereichen wird. Welcher von beiden, ist nicht schwer vorherzusagen, wenn man die unten folgende lange Liste der diesmal hier verkauften Bilder erblickt. Was das numerische Verhältniß der eingesandten Bilder betrifft, so standen wir in der Zahl der durch den Willen der Künstler selbst vorhandenen Werke der Hannoverschen Ausstellung nach, ersetzten aber diesen Mangel in reichem Maaße durch eine Menge neuerer Werke, die uns aus dem Holländischen und Belgischen Kunsthandel zu Theil wurden, so daß die Zahl sich auf etwa 560 belief, unter denen die Düsseldorfer Künstler, wie gewöhnlich, am zahlreichsten repräsentirt waren. Ihrer waren 64, während Berlin durch 31, München durch 39, Bremen und Hamburg durch 21 und das übrige Deutschland durch 38 Maler vertreten waren. Holländische Maler hatten wir 44, belgische 36, französische 31 und endlich römische 4 aufzuweisen.

Dieser Umstand der reichen Zufuhr aus den Händen des auswärtigen Kunsthandels benimmt uns zwar die Möglichkeit, die gegenwärtigen Leistungen der deutschen Malerei zu charakterisiren, was ohnehin auf den Grund einer einzigen deutschen Ausstellung unthunlich sein würde, verschaffte uns aber den Anblick, ja zum Theil auch den Besitz einer bedeutenden Anzahl gediegener Leistungen, vorzüglich im Fache der Landschaft und der Marine, so daß wir zur Beschämung der Deutschen den Niederländern und den Franzosen wenigstens auf diesen Gebieten die Palme zuerkennen müssen. Ich will, ohne den Vorwurf der Ungerechtigkeit zu fürchten, unter den Nichtdeutschen nur die Franzosen Delacroix, Leon Fleury, Gudin, Guet, Hunin, Lapito, A. Ortmans, Watelet und Wild, so wie die Niederländer Bossuet, Carpenters, Daiwaille, Dillens, v. d. Eylen, Hendriks, Hilverdink, Hulk, Jacobs, de Klerk, Leickert, die Gebrüder Linnig, Pleysier, Ruyten, van Schendel, Schotel d. J., Louis Verboekhoven und Verwee namhaft machen, dagegen die vorzüglichsten deutschen Maler hier um so mehr übergehen, da Sie die Namen derselben in dem folgenden langen Verzeichnisse der Ankäufe, oder, wenn dieses schweigt, in der kurzen Besprechung einzelner hervorragenden Werke finden werden.

Was diese Ankäufe, namentlich die von Privatpersonen gemachten, anlangt, so übersteigen sie heuer, mehr noch als vor zwei Jahren, auch die kühnsten Erwartungen, und verdienen die lauteste, anerkennendste Erwähnung. Mit Ausnahme nämlich der ersten hier gehaltenen Ausstellungen, wo viel im Bausch und Bogen gekauft wurde, ist keine der diesmaligen gleichgekommen, ja wir schmeicheln uns sogar, **von keiner deutschen Ausstellung in den letzten Jahren hierin übertroffen worden zu sein, da unter den 560 vorhandenen Bildern 82 von Privatpersonen und 27 vom Vereine zur Verloosung, mithin im Ganzen 109 Bilder, also fast ein Fünftel des Gesammtvorraths, angekauft wurde.** Etwas Ermunternderes kann es für die jetzigen Maler Deutschlands und der westlichen Nachbarländer kaum geben, als diese Verkäufe, bei denen es sich zeigte, daß jedes für das Zimmer eines Privatmannes passende, in Gegenstand und Composition erfreulich anzusehende und in der Ausführung gelungene, dabei nicht allzu theure Bild mit ziemlicher Sicherheit auf einen Käufer rechnen konnte. Denn was von Bildern dieser Art die Privatpersonen nicht nahmen, das wurde gewiß vom Verein zur Verloosung angekauft, und zwar mit möglichster Berücksichtigung der verschiedenen Fächer und Künstler.

1. Die zur Verloosung angekauften Bilder sind folgende 27: Adloff in Düsseldorf, Canal aus Amsterdam. — Alborn in Bremen, Fruchtstück. — Bossuet in Brüssel, Ruinen eines maurischen Wartthurms bei St. Roque (Gibraltar). — Thomas Ender in Wien, Duino an der adriatischen Küste bei Triest. — Fay in Düsseldorf, italienisches Genrebild „Sonntag Nachmittag". — Grabau in Bremen, Landschaft mit Wasserfall am Königssee. — Gruyter jun. in Amsterdam, holländische Kuff im Canal. — Heinlein in München, der obere Gessau-See, staffirt mit Bergbirschen. — Hengsbach in Düsseldorf, Wasserfall im bayrischen Hochlande. — Karl Hübner in Düsseldorf, der Geburtstag. — Hulk in Amsterdam, Seestück. Bewegtes Wasser. — Herm. Kauffmann in München, Artillerie im Schneegestöber. — Kluyver in Amsterdam, Landschaft. — Köster in Bremen, Winterlandschaft. — Munter in

Bremen, Landschaft aus der Umgegend Bremens. — Ortmans im Haag, Landschaft mit Staffage von Eug. Verboeckhoven. — Ortmans in Paris, Landschaft. — v. Raven in Düsseldorf, See von Luzern. — Reyntjens in Amsterdam, die Verläuferin. — Salzer in München, Partie aus Eßlingen. — Ad. Schmidt in München, Schiffszugmannschaft im Bivenac. — Schönherr aus Dresden in Rom, die heilige Familie. — Siegert in Düsseldorf, der Feiertag. — Vedemeyer in Bremen, Nymphaea alba (Blumenstück). — de Winter in Brüssel, Landschaft, Mondbeleuchtung. — Wieschebrink in Düsseldorf, das erste Kind. — Wisselingh in Amsterdam, Landschaft mit einem Sumpfe. — Zu dem Gesammtbetrage von 635 Louisd'or.

2. Die von Privatpersonen angekauften 82 Bilder, unter denen einige von den Käufern nach Amerika hinübergesandt werden oder mit ihnen dorthin wandern sollen, sind folgende:

O. Achenbach in Düsseldorf, Wasserfall bei Tivoli. — Baumgärtner in Berlin, Gebirgslandschaft: die Blümlisalp. — Böttcher in Düsseldorf, Mutter an der Wiege. — Brandes in Braunschweig, Abendlandschaft: die Ueberschwemmung. — Daiwaille in Brüssel, niederländische Landschaft mit Staffage von Tschaggeny. — Derselbe, Landschaft aus den Ardennen mit Staffage von Eug. Verboeckhoven. — Delacroix in Paris, Rückkehr vom Fischfang. — Adelheid Dietrich in Erfurt, Fruchtstück. — Dieselbe, zwei Fruchtstückchen. — Dillens in Brüssel, ein Krieger und sein Hund. — Dunke aus Bremen in Genf, holländische Winterlandschaft. — G. Engelhardt in Berlin, der große Thierberg, vom Trifftenberge aus gesehen. — v. d. Eycken in Löwen, Landschaft mit Viehtrift. — Prof. Geyer in Augsburg, Pappenheim und Tilly halten Kriegsrath in der Todtengräberwohnung zu Leipzig. — Graban in Bremen, Berchtesgaden, Morgenlandschaft. — Derselbe, der Hechtsee mit dem Kaisergebirge, Abendbeleuchtung. — Derselbe, Gebirgslandschaft. — F. Happel in Düsseldorf, junge Füchse in Erwartung ihrer Alten. — Derselbe, Füchse, einen angeschossenen Rehbock überfallend. — Hennert in Düsseldorf, waldige Gebirgsgegend mit einem See. — Derselbe, Landschaft mit einer Bergruine. — Hendriks in Osterbeck bei Arnheim, norwegische Gebirgslandschaft. — Hengsbach in Düsseldorf, der Vierwaldstädtersee oberhalb Küßnacht. — Hermann in Berlin, Canal in Brügge. — Hünten in Düsseldorf, Schiffbruch. — Jabin in Düsseldorf, Mühle im Gebirge. — Jäckel in Berlin, Landschaft: Interlaken. — Jordan in Düsseldorf, der ungeschickte Zahnarzt. — Jungheim in Düsseldorf, Ansicht von Salzburg. — Derselbe, der Brienzer See. — Klombeck in Cleve, baumreiche Landschaft aus der Gegend von Cleve. — Henriette Knip in Schaerbeck bei Brüssel, Viehstück. — Dieselbe, Hündin und Elster. — Köster in Bremen, Winterlandschaft. — Krusemann in Driebergen bei Utrecht, der Mutter Trost „der Herr hat's genommen". — Derselbe, der Morgenpsalm. — Lapito in Paris, Brücke über die Straße von Sartena nach Ajaccio. — Leickert in Amsterdam, Strandansicht. — J. H. und G. Menken in Bremen, Gegend aus Lilienthal. — G. Menken, Hund und Hühner in einer Landschaft. — Merk in München, Zitherspieler mit seinem Jungen. — Eduard Meyerheim in Berlin, ein Bauernknabe mit Hühnern, welche ihn beim Verzehren seines Butterbrotes verfolgen. — Minjon in Düsseldorf, die Mühle, Motiv bei Oberaudorf in Tyrol. — F. Müller in Bremen, Seestück. — Derselbe, desgleichen. — Munter in Bremen, Landschaft aus der Umgegend Bremens. — Niedmann in München, das Mittagsmahl. — Otto in Berlin, Winterlandschaft. — Pezenburg in München, der Alterthumsforscher. — Pläschke in Düsseldorf, Krankheit. — Derselbe, Genesung. — Pohle in Düsseldorf, Mühle aus dem Gadmenthale in der Schweiz. — Portmann in Düsseldorf, vom Brienzer See. — Preyer in Düsseldorf, Fruchtstück. — Rausch in Düsseldorf, der Vierwaldstädtersee. — A. v. Rentzell in Berlin, Fähre an der böhmischen Grenze. — Rodde in Düsseldorf, westphälische Landschaft. — Rossian in Brüssel, der Vierwaldstädtersee. — Rustige in Stuttgart, Landschaft mit Ruinen. — Derselbe, ein Kohlenweiler. — Ruyten in Antwerpen, Hafenansicht. — Derselbe, desgleichen. — Anna v. Sandick in Cleve, baumreiche Landschaft. — v. Schendel in Amsterdam, Landschaft, Mondbeleuchtung. — Derselbe, musicirende junge Dame. — Herm. Schmidt in Berlin, der Hallstädtersee. — Schulten in Düsseldorf, der Königssee. — Seidel in München, Partie auf einer Hochalpe im bayrischen Gebirge. — Steinbrück in Berlin, Waldlandschaft mit Hirschen. — Steinicke in Düsseldorf, norwegische Landschaft aus dem Hardanger Fjord. — Max Stieler in München, betendes Mädchen. — Thuran in München, Partie am Bodensee bei Ueberlingen. — Louis Verboeckhoven in Brüssel, bewegte See. — Derselbe, stille See. — Verreyt in Bonn, der Staubbach, Mondbeleuchtung. — Verschuer in Amsterdam, Bauernfamilie mit einem Pferde in einer Landschaft. — Verwee in Brüssel, Landschaft mit einer Furth durch einen Fluß; Staffage von Eug. Verboeckhoven. — Walte in Bremen, Landschaft mit Figuren; Partie an der Lesum bei Vegesack. — Vedemeyer in Bremen, die erste Versuchung. — Weiß in Berlin, Seestück, schwedische Küste. — Wieder in Rom, römische Citronenverkäuferin. — Dazu kommt eine Bacchantin, Marmorstatue aus der Schule Canova's; zusammen für 1981½ Louisd'or Forderung; also mit Einschluß der vom Verein zur Verloosung angekauften für 2616½ Louisd'or Forderung. Ich sehe mich nämlich genöthigt, damit anzudeuten, daß die von den Künstlern beim Einsenden der Bilder angesetzten Preise zum großen Theile gar nicht eingehalten wurden und füglich nicht eingehalten werden konnten, weil sie die billigerweise zu machenden Forderungen allzu sehr überschritten. Die Folge davon war, daß manche Kauflustige entweder völlig oder wenigstens anfangs zurückgeschreckt wurden und erst später, als sie sahen, daß es mit den hohen Summen so ernsthaft nicht gemeint war, ihre zuweilen sogar um ein Drittel geringeren Gebote stellten. In dieser Weise wurden bedeutend mehr Verkäufe abgeschlossen als früher. Ich weiß zwar recht wohl, daß das stete Ansetzen eines wirklich festen Preises unerreichbar ist, muß aber, abgesehen davon, daß ein solches Handeln der Kunst eben nicht würdig ist, im Interesse der Verkäufer wie der Käufer den Wunsch aussprechen, daß wenigstens alle übertriebenen Forderungen in Zukunft durchaus möchten vermieden werden.

Da wir dieses Mal kein größeres Werk ersten Ranges aufzuweisen hatten, aber neben einer bedeutenden Anzahl wirklich gelungener, nicht allzu großer Bilder im Gebiete der Landschaft und des Genre auch einige Perlen, so möchte ich geneigt sein, jede besondere Hervorhebung des Einzelnen zu umgehen, kann es aber nicht unterlassen, unter den wenigen historischen Bildern, deren Zahl noch geringer war als früher, Schendel's heilige Nacht als ein Meisterwerk in der Behandlung der verschiedenartigen Beleuchtung, dagegen als verfehlt in seiner Eigenschaft als Bild tief christlichen Inhalts zu bezeichnen und Grund's lebensgroße heil. Cäcilie wegen ihrer hohen Lieblichkeit und Zartheit und trefflichen Helle und Klarheit in der Färbung zu erwähnen. Im Fache des historischen Genre war Kirner's „Jesuiten auf der Flucht" jedenfalls die hervorragendste Leistung und im naiven Genre das oben erwähnte Bildchen Eduard Meyerheim's ein unbestrittenes Meisterstück, ebenso originell und ansprechend im Gedanken, als vollendet in der Ausführung. Letzteres kann ich dieses Mal von Jordan's „ungeschicktem Zahnarzte" leider nicht sagen, da die Behandlung des humoristischen Stoffes etwas ans Plumpe, Carrikirte streifte. Eine ähnliche Perle, wie Meyerheim im Genre, war die kleine Landschaft von Jacobs in Antwerpen, namentlich durch den darin als Hauptsache erscheinenden Wasserfall. Außer ihm zeichneten sich wiederum mehrere Niederländer, z. B. Leickert und Verwee im Landschaftlichen aus. Unter den Düsseldorfern möchte ich dieses Mal nur Schulten erwähnen, weil er in seinem Königssee eine von den meisten seiner früheren Bilder verschiedene Seite mit großem Glück angeschlagen hat. Er vermied die bräunlichen Localtöne, wie sie noch in einem andern seiner eingesandten Bilder herrschten, ohne in die Einseitigkeit der Hengsbachschen Färbung zu verfallen, und bewies, was in der That bei wenigen Düsseldorfern der Fall ist, besonderes Geschick in der Behandlung der Wasserflächen. Außerdem will ich es bei der Erwähnung der Münchener Landschafter Heinlein und Seidel (letzterer wegen seines trefflichen Hauptfelsens auf oben genanntem Bilde), so wie der Mondscheinmaler Verreyt und de Winter bewenden lassen, und zum Schlusse nur noch zweier Werkchen gedenken, die ich, jedes in seiner Art, jenen beiden Perlen an Werth vollkommen gleichstellen möchte. Es sind Preyer's kleines Fruchtstück und Gudin's „Strand von Scheveningen", dessen hohe Vollendung in Luftperspective und Wellenbewegung bei längerem Anschauen und innigerem Versenken zur Bewunderung hinriß.

Im Interesse des hiesigen Kunstvereins muß ich freilich wünschen, daß es bei der bisherigen Einrichtung, nach welcher Bremen die erste Stadt im Kreise ist, verbleiben möge, kann aber, um unparteiisch zu sein, den Uebelstand nicht verschweigen, welcher zunächst für Hamburg aus einer so reichen Anzahl angekaufter Bilder erwächst. Denn wenn von 560 Bildern 82 sofort hier bleiben und außerdem noch 27 als verkauft vorgeführt werden, so ist schwerlich anzunehmen, daß eine hinreichende Anzahl neuer Bilder nach Hamburg kommt, die diesen Ausfall dort zu ersetzen im Stande ist.

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 19. Donnerstag, den 11. Mai. 1854.

Panorama von Neapel,

gezeichnet und herausgegeben von G. F. Volte, gestochen von Witthöft.

Was Neapel so unvergleichlich schön macht, ist nicht die Stadt selbst, nicht Styl und Gruppirung ihrer Baulichkeiten; es ist, abgesehen von den Farben und Lichtern des Südens, die Lage der Stadt, den Berg hinauf; es sind vor Allem die reizvollen Conture des Golfs, an dem sie sich hinbreitet, die kühnen und großen Linien der Höhen, welche den Golf einfassen, der Inseln, welche sich vor ihm lagern; es ist der Contrast dieser Ufer- und Berglinien gegen die weite klare Fläche des Meeres. Das Panorama von Neapel, welches Hr. G. F. Volte in vier großen Blättern veröffentlicht *), weiß dies vorzüglichst Charakteristische in sehr bestimmt ausgesprochener Weise wiederzugeben und soweit zur Anschauung zu bringen, wie es die Mittel des schwarzen Zeichenstiftes überhaupt verstatten konnten. Der Standpunkt ist auf der Höhe von S. Martino, hoch genug, um Alles zu überblicken, nah genug, um das Einzelne überall noch genügend zu erkennen. Links dehnt sich das Häusermeer mit den Kuppeln seiner Kirchen, mit seinen einzelnen größeren Pallästen, wie dem der Studj, welcher die Schätze des borbonischen Museums bewahrt, nach Capodimonte empor. Das Auge folgt den Ufersäumen der Stadt, vom südlichen Ende ab, mit dem festen Bau des Castel vecchio zwischen den beiden Häfen, der wie eine Agraffe in der Mitte des Bildes liegt, mit Pizzifalcone, Villa reale u. s. w. bis zum Posilipp am andern Ende. Ueber dem Posilipp, der sich breit in das Meer vorschiebt, ragen Ischia mit dem Riesenhaupt des Epomeo, Procida, Cap Misen empor. Am Rande des Meeres, vor der Mitte des Golfs, steigen die zackigen Conture von Capri auf; gegenüber Cap Campanella, die Höhen von Sorrent, die Uferberge bis zum Monte Sant' Angelo und zum Glanzstreifen von Castellamare hin; dann der Vesuv, dessen mächtiges Doppelhaupt das ganze landschaftliche Bild beherrscht, während die Ortschaften am Saum der Küste zu seinen Füßen in fast ununterbrochener Folge sich wieder bis zum Südende Neapels heranziehen. Alles ist mit derjenigen Sorglichkeit, mit derjenigen Treue dargestellt, welche den Beschauer, Erinnerungen und Wünsche wach rufend, in dieses schöne Stück Welt sich verlieren läßt, welche die Besonderheiten dieser Ueberfülle von baulichen Anlagen, soweit sie das Auge nur erfassen darf, mit voller Bestimmtheit darlegt, und ebenso in dem landschaftlichen Gefüge, den Buchten und Senkungen, dem breiten oder scharfen Bau der Berge das sicherste Verständniß kund giebt. Die Häfen, die Ufer, die weite Wasserfläche sind von regem Schiffsverkehr erfüllt; das Bild empfängt hiemit Dasjenige an frischer Belebung, was sonst die Vorgründe landschaftlicher Darstellung zu gewähren pflegen. Das Ganze hat die volle kräftige Haltung, die es, wie überreich auch seine Einzelheiten sind, zum Gesammtbilde macht. — Die Arbeit des Stechers löst die schwierige Aufgabe mit entschiedener Meisterschaft. Die Vortragweise ist höchst mannigfaltig, stets wechselnd nach dem Charakter der Gegenstände und ihrer Nähe oder Ferne, stets bezeichnend und wirksam, und doch nicht minder auf kräftigste Totalwirkung und auf diejenige Klarheit des Lufttones berechnet, die für den Reiz des Ganzen unerläßlich war. — Wenig Städtepanoramen dürften sich diesem Werke an Bedeutsamkeit des Gegenstandes, an inniger Hingabe, an gediegener Ausführung gleichstellen; es wird für den, der Neapel noch nicht sah, und für den, dessen Erinnerungen hieher gern zurückkehren, einen gleich großen und bleibenden Werth haben.

F. Kugler.

*) Die Blätter bilden ein zusammenhängendes Ganzes, im Stich 7 Fuß 8 Zoll lang und 14½ Zoll hoch. Der Subscriptionspreis auf das Ganze beträgt für die Exemplare der ersten hundert Abdrücke, mit angelegter Schrift, 5 Friedrichsd'or, für die folgenden mit ausgefüllter Schrift 3 Friedrichsd'or; die Abdrücke sämmtlich auf chinesischem Papier.

Versteigerung des Monte di Pieta in Rom.

Von den Gemälden des römischen Leihhauses S. Monte di Pieta, über die bereits ausführlichere Berichte im D. Kunstblatte erschienen, kam ein großer Theil zur Versteigerung. Die Preise gingen sehr hoch, weshalb folgende Angabe nicht uninteressant sein mag.

(Die eingeklammerten Zahlen geben die Preise in röm. Scudi an; ein Scudi gleich 1 Thlr. 11 Sgr.)

Erste Versteigerung am 28. Dezember.

Cristo morto fra Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea. Originale attribuito a Marco Palmegiani da Forli, citato dal Lanzi nella Storia Pittorica vol. 4. pag. 41. Tavola alta cent. 63, larga cent. 82. (103.) — Sagra Famiglia. Originale attribuito a Guido Reni. Rame alto cent. 25 largo cent. 20. (100.) — La Vergine coronata dagli Angeli. Originale attribuito a Raffaellin del Garbo, della sua prima maniera. Tela alta met. 1. cent. 12 larga cent. 85. (101.) — Cleopatra che si uccide coll' aspide. Originale della maniera di Leonardo. da Vinci, attribuito ad Andrea Salaino. Tavola alta cent. 70, larga cent. 55. (1655.) — Una Astrologa o Indovina in atto di dire la ventura a dei soldati. Originale con molte figure al vero attribuito a Pietro Vecchia, quadro citato dal Lanzi (Arte Pittorica, vol. III) come. (503.) — Daniele e Susanna. Originale attribuito al medesimo Pinturicchio. Tavola alta cent. 96, larga met. 1.26. (755). — Ritratto al vero di un Duca di Ferrara. Mezza figura. Originale attribuito a Gio. Antonio Licinio detto il Pordenone. Tela alta cent. 96. larga 72. (431.) — Ritratto di una Duchessa di Ferrara. Mezza figura. Originale attribuito al medesimo Pordenone. Tela alta cent. 96, larga cent. 82. (490.) — Paese. Originale attribuito ad Andrea Locatelli. Tela alta cent. 48, larga cent. 63. (50.) — La Vergine in trono col Bambino e S. Bernardo genuflesso. Originale della Scuola Perugina. Tavola alta cent. 52, larga cent 42. (10.)

Zweite Versteigerung am 26. Januar.

La Vergine col Bambino, e S. Giovanni Battista, S. Francesco, S. Antonio, ed un S. Vescovo. Originale attribuito a Frà Filippo Lippi.

Tavola alta met. 1 cent. 71 larga met. 1 cent. 71. (1074.) — Santa Cecilia, figura sedente in atto di suonare assistita da un Angelo. Originale attribuito a Giacinto Geminiani Fiorentino. Tavola alta met. 1 cent. 73 larga met. 1 cent. 36. (900.) — La Vergine che ricopre col manto i suoi devoti. Originale attribuito ad uno de' fratelli Pollajoli. Tela alta metro 1 cent. 37 larga met. 1. cent. 8. (550.) — Paese con pastori e pecore. Originale attribuito a Niccolò Pussino. Tela alta cent. 94 larga met. 1 cent. 32. (173.) — L'ultima battaglia del Goffredo descritta dal Tasso con Armida combattente sul carro. Originale attribuito al Cav. D'Arpino. Tela alta cent. 96 larga met. 1 cent. 29. (35.) — Ritratto di uomo. Mezza figura seminuda con attributi di scienze ed arti. Originale attribuito a Bernardo Strozzi detto il Cappuccino Genovese quando volle imitare lo Spagnoletto. Tela alta met. 1 cent. 14 larga cent. 87. (570.) — Gesù Bambino che dorme, cogli emblemi della Passione. Originale attribuito a Jacopo Amigoni. Tela alta cent. 85 larga met. 1 cent. 15. (295.) — Soggetto tratto da una novella del Decamerone di Boccaccio. Originale attribuito a Sandro Botticelli. Tavola alta cent. 81 larga met. 1 cent. 65. (450.) — Ritratto di donna creduta Claudia Medici. Originale attribuito a Lamberto Sustermans. Tela alta met. 1 cent. 22 larga met. 1. (82.) — I quattro Evangelisti. Originale in rame della maniera di Luca di Olanda in quattro quadretti riuniti entro una stessa cornice, alti ciascuno cent. 15 larghi cent. 11. (113.) — Ritratto d'illustre personaggio incognito. Originale attribuito ad Annibale Caracci. Tela alta met. 1 larga cent. 71. (285.) — Paese di autore fiammingo dell'epoca di Claudio da Lorena. Tela alta centim. 50 larga cent. 62. (55.) — La Presentazione al tempio. Originale con tre mezze figure ed il S. Bambino. A piedi del dipinto si legge il nome dell' autore Giovanni Bellino. Tavola alta cent. 68 larga cent. 92. (600) — Dio Padre con Angeli, e Santi in gloria. Originale attribuito a Francesco Albani. Tela alta cent. 50 larga cent. 71. (225.) — Paese a lume di luna che riflette sopra l'acqua. Originale attribuito a Claudio di Lorena. Tela alta cent. 23 larga cent. 32. — (1050.) — La Sibilla che conduce Enea agli Inferi. Originale attribuito a Pietro Breughel detto dell' Inferno. Tavola alta centim. 27 larga cent. 35. (233.) — Mezza figura di uomo rappresentante un filosofo. Originale attribuito a Bernardo Strozzi detto il Cappuccino Genovese. Tela alta met. 1 cent. 18 larga met. 1. (360.) — Ritratto di un Gentiluomo. Originale attribuito a Van-der Hest. Tela alta cent. 45 larga cent. 37. (180.) — Ecce Homo. Originale attribuito a Fra Sebastiano del Piombo. Tavola alta cent. 53 larga cent. 40. (416.) — Trittico in tavola rappresentante la Vergine ed il Bambino in trono con vari santi. Nei lati è dipinta l'Annunziazione, della Vergine, il Presepe e la Crocifissione di N. S. Originale di scuola Senese sul principio del XIV. secolo, alto cent. 51 largo cent. 55 (500.) — Scena di allegria domestica. Originale in una grande tavola in rame con molte figure ed accessori. Opera di distinto autore fiammingo. Alta cent. 78 largo cent. 95. (960.) — La Vergine, il Bambino, S. Gio. Battista, e S. Girolamo. Originale attribuito a Giovanni Bellino. Tavola alta cent. 62 larga cent. 83. (660.)

Dritte Versteigerung am 30. Januar.

Original de la manière de Pordenone. Portrait d'homme, représentant un du conseil des Dix de Venise. Toile haute 56 cent. et large 42. (210.) — Giovanni Bellini. La Vierge et l'Enfant Jésus. Original sur planche, où l'on lit le nom de l'auteur. Haute 62 cent. large 50. (220.) — Tiziano Vecellio. Portrait d'un personnage illustre, armé d'une cuirasse. Toile haute 53 cent. large 38. (425.) — Jean Vernet. Tempête avec Jésus qui dort dans la barque. Toile haute 47 cent. large 60. (23.) — Portrait de l'époque de Morone, représentant un homme. Demi-figure assise à laquelle un jeune homme présente une lettre dirigée a Gio. Foguani Penori. Planche haute un metre large 60 cent. (120.) — Paul Brill d'Anvers. Paysage. Planche haute 51 cent. large 54. (53.) — Original de l'École Florentine du XIV. siècle. La Vierge avec l'Enfant Jésus et un fidèle. Planche haute un metre 2 cent. large 96 cent. (125.) — Deux Planches d'école florentine du siècle XIV. Sujets tirés de la vie de St. Augustin. Haute chacune 26 cent. larges 39. (36.) — Jean Vernet. Tempête, avec le prophète Jonas et la baleine. Toile haute 47 cent. et large 60 cent. (25.) — François Franck D' Anvers dit le jeune. Interieur d'un Atelier de Peintre, où l'on voit suspendus et fixés des tableaux de différents sujets et de délicate exécution unis aux modèles et aux instruments de l'art. Dans la partie principale on voit trois figures parmi lesquelles est le portrait de l'auteur dont le nom se lit au bas du tableau. Dans un coin du Cabinet, a l'aide d'une ouverture on voit à distance un charmant épisode. Peinture sur cuivre haute 51 cent. et large 14 cent. (860.) — David Teniers. L'Intérieur d'une cuisine avec plusieurs figures. Planche haute 81 cent. et large 14 cent. (501.) — Baldassarre Peruzzi. La Sibylle avec plusieurs figures, laquelle prédit à César la venue du Christ. Planche haute 43 cent. et large 54 cent. (225.) — La Crèche. Du même Auteur et de la même dimension. (225.) — L'Adoration des Mages. Comme ci-dessus. (225.) — Rodolphe Deutsch. Port de mer avec figures. Originale en toile où on lit sur le piédestal d'une colonne le nom de l'auteur. Toile haute 1 metre et 21 cent. large 2 metres et 2 cent. (256.) — Imitation de Claude faite par un peintre italien. Paysage avec figures, représentant le Christ tenté par le Démon. Toile haute 79 cent. et large 1 metre et 33 cent. (141.) — Original d'auteur italien imité d'une oeuvre flamande. Une réunion de personnages à un repas champêtre. Sur cuivre, haut 42 cent. et large 59 cent. (21.) — Ecole incertaine. Paysage représentant des monuments d'architecture. Original en toile haut 75 cent. et large un metre et Paysage pendant au précédent. (91.)

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Einzelne Blätter.

La Tentation (die Versuchung). Gem. v. Gaillait. Gest. v. Bal. qu. Fol. Abdr. mit d. Schrift weiß Pap. 6 Thlr. 12 Sgr., chin Pap. 8 Thlr., vor der Schrift weiß Pap. 12 Thlr. 24 Sgr., chin. Pap. 16 Thlr. Epreuves d'Artiste 21 Thlr. 10 Sgr. Epreuves à Remarque 32 Thlr. — Brüssel, B. v. d. Kell

Der Willkommen. Gem. v. A. Siegert. Gest. in Mezzo tinto v. Jouanin. Hann. K. V.-Blatt f. 1852/53. Fol. 4 Thlr. — Hannover, L. Schrader's Nachfolger.

Das Mährchen von dem Rhein und dem Müller Radlauf, v. Clemens Brentano. Gez. v. Steinle, gest. v. Kappes. Frankf. K. V.-Blatt für 1853. qu. Fol. 3 Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel.

Bucht von Aulis. Gem. v. Karl Rottmann. Galvanogr. v. L. Schöningen und F. Würthle. Münchner K. V.-Bl. f. 1853. Gr. qu. Fol. Chin. Pap. 5 Thlr. — Ebend.

Bauernhof am Abend. Gez. v. E. Hasse. Holzschnitt v. H. Bürkner. Kl. qu. Fol. Chin. Pap. 1 Thlr. — Ebend.

Erinnerung an Vegesack. Nach der Natur gez. v. F. A. Borchel. Lith. v. Tempeltey. Qu. Fol. Tondruck. 1 Thlr. — Bremen, H. J. L. Kraus.

Friedrich II. in Sanssouci (1750). Gem. v. A. Menzel. Gez. u. in Mezzo tinto gest. v. F. Werner. Mit Erklärungsblatt. Berl. K. V.-Bl. f. 1852. Gr. Fol. 6 Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel.

Franz Joseph I. im Ornate des goldenen Vließes. Kniestück. Gez. u. lith. v. Gabriel Decker. Fol. 20½ Sgr. Chin. Pap. ob. Tondruck in Oval 1 Thlr. 3½ Sgr. — Wien, L. T. Neumann.

Elisabeth, Herzogin von Baiern. Kniestück. Nach d. Natur gez. u. lith. v. Ed. Kaiser. Fol. 20 Sgr. Chin. Pap. ob. Tondr. in Oval. 1 Thlr. — Ebend.

Leist, Professor der Rechte in Jena. Portrait mit Fac-Simile. N. d. Leben gez. u. gest. v. G. Wolf. Kl. Fol. 20 Sgr. — Jena, Karl Döbereiner.

Prinz Georg, Herzog zu Sachsen. Kniestück. Gez. v. Ernestc. Lith. v. Hans Hanfstängl. Fol. Chin. Pap. 1½ Thlr. — Dresden, Fr. Hanfstängl.

Emanuel Geibel. Mit Hrschrift. Gez. v. G. Quentell. Gest. v. Aug. Semmler. Fol. Chin. Pap. 1½ Thlr. vor d. Sch. 3 Thlr. — Bremen, H. B. J. Kraus.

Adolf Stahr. Mit Hrschrift. Gez. v. A. Lehmann. Rad. v. L. Pietsch. Kl. Fol. ⅔ Thlr. — Oldenburg, Schulze'sche Buchh.

II. Größere Werke.

Monuments d'Architecture et de Sculpture en Belgique. Dessins d'après nature lithographiés en plusieurs teintes p. F. Stroobant. Texte

p. Felix Stappaerts 13—15 Liv. u. Supplement (Schluß). Kl. Fol. à 1 Thlr. 26. Sgr. — Brüssel, E. Muquardt. — Vgl. Deutsches Kunstblatt. 1853. S. 189.

Hans Burgkmair's Turnier-Buch. Nach Anordnung Maximilian I. Herausgeg. v. J. v. Hefner. 1—7 Lief. Fol. à 3 Thlr. — Frankf. a. M., Schmerber'sche Buchh.

Vedute dell'Assedio di Roma del 1849. Divise in 12 tavole dipinte dal Prof. Carlo Werner ed incise all'acqua forte e bulino da Dominico Amici. Enthaltend folgende 12 Bl.: S. Pietro in Montorio. Villa Santucci; quartier generale Francese. La batteria Aureliana. Veduta generale presa sotto il Casino de quattro venti. Ponte Molle. Vascello Cannone alla cinta Aureliana. Casino de' quattro venti. Casino di villa Spada. Porta S. Pangrazio. Terza Breccia; casino Malvasia. Palazzo Savorelli. Kl. qu. Fol. Chin. Pap. 7½ Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel. — Man vergleiche: Deutsches Kunstblatt. 1852. S. 22, wo wir die höchst vortrefflichen Aquarelle des Künstlers beschrieben haben.

Rom, 40 Originalradirungen von Sprosse. 6—8 Lfg. Fol. à 1 Thlr. — Leipzig, Georg Wigand. — Die erste Lief. haben wir Jahrg. 1853. S. 26, die 2te bis 5te ebend. S. 298 besprochen.

Aquarelle Düsseldorfer Künstler. 9. Hft. Enthält: Abendlandschaft v. H. Both. Kosaken mit ihrer Beute fliehend. v. A. Nerthen. Markener Fischer-Kirchgang v. R. Jordan. Marktte Kinder v. L. Knaus. Kl. qu. Fol. Subscr. Pr. 1½ Thlr. Einzelne Hefte 2 Thlr. do. Blätter à 20 Sgr.

Ansichten von Kriegs- und Kauffahrteischiffen und Küstenfahrer nach Dimensien und Segelstellung. Gez. v. J. C. Fedeler. In Mezzotinto gest. v. C. Michaelis. Gr. qu. Fol. 3 Thlr. — Bremen, H. L. J. Kraus.

III. Plastik.

Die St. Paulskirche in London, Denkmünze, geschn. v. J. Wiener. In Bronze 1½ Thlr. — Köln, Franz Carl Eisen.

Die Kathedrale zu York, Denkmünze, geschn. v. J. Wiener. In Bronze 1½ Thlr. — Ebend.

Kunstliteratur.

Ueber die verschiedene Auffassung des Madonnen Ideals bei den älteren deutschen und italienischen Malern. Vortrag von H. Ulrici. 16. Geh. ⅔ Thlr. — Halle, Mühlmann. — Der V. sucht darzuthun, wie in der Blüthezeit der Malerei des 15. u. 16. Jahrh. übereinstimmend mit dem Entwickelungsgang der Kunst in dem Madonnenideal nacheinander der Ausdruck der Jungfräulichkeit, der Verklärung und der Mütterlichkeit vorgeherrscht hat. Wer die Stiche nach den zur Betrachtung kommenden Meistern nicht zur Hand hat, dem rathen wir mit dem Heftchen in die öffentlichen Kupferstichsammlungen zu gehen, um sich eine Stunde genußreicher und anregender Betrachtung zu schaffen.

Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Von G. E. Lessing. 8. Geh. ½ Thlr. — Leipzig, Göschen'sche Verlagsh.

Kunsthistorische Briefe. Die bildenden Künste in ihrer weltgeschichtl. Entwickelung. Von A. H. Springer. 3 Lief. gr. 8. 1853. Geh. 25½ Sgr. — Prag, Ehrlich.

Ueber die Polychromie der antiken Skulptur. Von Chr. Walz. 4. Geh. ⅓ Thlr. — Tübingen, in Comm. b. Fues'schen Hdlg.

Trachten d. christl. Mittelalters. Nach gleichzeitigen Kunstdenkmälern bearb. v. J. v. Hefner. 1. Abth. 16 Lief., 2. Abth. 27 Lief. u. 3. Abth. 24 Lief. à ⅔ Thlr. color. 4½ Thlr. — Frankf. a. M. Schmerber'sche Buchh.

Die Baudenkmäler aller Völker der Erde. Nach C. Breton herausgeg. v. H. Berghaus. 2. Ausg. 5—11 Lief. Hoch 4. Geh. à ⅔ Thlr. — Leipzig, Muquardt's Verlags-Expedition.

Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei u. Malerei von Einführung des Christenthums b. auf die neueste Zeit. 7.—9. Lief. Imp. 4. ⅔ Thlr. — Leipzig, T. O. Weigel. — Vgl. Deutsches Kunstbl. 1853. S. 457.

Mittelalterliche Bauwerke im südwestl. Deutschland u. am Rhein. Von F. Eisenlohr. 2. u. 3. Hft. Zisterzienser-Kloster Maulbronn. gr. Fol. à 1½ Thlr. — Karlsruhe, Veith.

Holzbauten des Schwarzwaldes. Von F. Eisenlohr. 3 Hft. gr. Fol. 1½ Thlr. — Ebend.

Kurzes Verzeichniß der Hollar'schen Kupferstiche. Br. 8. 1853. Geh. ⅓ Thlr. — Berlin, Nicolai'sche Buchh.

Holzschnitte berühmter Meister. Eine Auswahl von Orginal-Formschnitten in treuen Copien. Hrsgeg. v. R. Weigel. XII. (Schlußheft). Fol. 3 Thlr. — Leipzig, R. Weigel.

Das illustrirte Mississippithal, dargestellt in 30 Ansichten vom Wasserfalle zu St. Anthony an bis zum Golf v. Mexiko. Von H. Lewis. Deutsch von G. Douglas. 2 Lief. Hoch 4. ⅔ Thlr. — Düsseldorf, Arny & Comp.

Neueste, einfache und zuverlässige Vorschriften, um höchst gelungene negative Collodium-Bilder auf Glas u. positive Copien auf Papier, im schönsten Tone zu erzeugen. Von A. Löcherer. gr. 8. 3 Thlr. — München, in Comm. von Palm's Hofbuchh.

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte v. Franz Kugler. — 7. u. 8. Lief. gr. 8. Geh. à 1 Thlr. 6 Sgr. — Stuttgart, Ebner und Seubert.

Die neuen Glasgemälde im Dome zu Köln v. C. Weyden. 3 Aufl. gr. 12. Geh. ⅓ Thlr. — Köln, F. C. Eisen.

Johann Georg Müller, ein Dichter- und Künstlerleben. Von E. Förster. 2. Ausg. gr. 8. Geh. 1 Thlr. — St. Gallen, Scheitlin & Zollikofer.

Zeitung.

cf. **München,** 29. April. Der Vorschlag einer allgemeinen deutschen Künstler-Versammlung in München während der Gemälde- und der Industrie-Ausstellung ist in einer allgemeinen Künstler-Zusammenkunft berathen und seine Ausführung beschlossen worden. Es wurde zu diesem Behuf ein Ausschuß von fünfzehn Künstlern gewählt, welchem in provisorischer Eigenschaft, d. h. bis zur Zeit der Versammlung die Geschäftsführung obliegt. Derselbe hat den Dr. E. Förster zum Vorstand, den Maler Behr zum Schriftführer gewählt und bereits bei der königl. Behörde die nöthigen Schritte zur Erreichung der obersten landesherrlichen Genehmigung der Versammlung gethan. Sobald diese erfolgt ist, wird eine motivirte öffentliche Einladung an sämmtliche deutsche Künstler im In- und Ausland (und zwar durch das D. Kunstblatt) erlassen und der Zeitpunkt der Versammlung (etwa Mitte August) festgestellt werden. Man versteht sich der Theilnahme auch der Kunstgelehrten, so wie der Kunstvereine und hofft, daß Letztere Abgeordnete senden werden. Drei Tage sind vorläufig für Berathungen anberaumt, ein vierter für ein Fest; die Mittag- und Abendstunden sollen dem geselligen Verkehr verbleiben. Für die Tagesordnung der Berathungen sind bereits mehrere Gegenstände in Vorschlag gebracht (als „Schutz des künstlerischen Eigenthums, Abhülfe der Mängel bei Kunstvereins-Ausstellungen, Reciprocität gegenüber von Nicht-Deutschen, die Portofreiheit bei uns empfangen, aber bei sich nicht gewähren ꝛc.") Der provisorische Ausschuß wird auch die Aufforderung ergehen lassen, Vorschläge, welche man bei der Versammlung auf die Tagesordnung bringen will, rechtzeitig einzusenden, damit jedem Zeitverlust möglichst vorgebeugt werden könne.

Preiszuerkennung.

Der unterzeichnete Vorstand hat sich in seinen Sitzungen vom 19. und 27. April mit den siebenzehn Christuskopf-Modellen beschäftigt, welche in Folge der in Nr. 1 des Deutschen Kunstblattes ausgeschriebenen Preisbewerbung für Bildhauer eingegangen waren. Der Vorstand beschloß, zunächst diejenigen Werke, welche auf besondere Anerkennung Anspruch hatten, auszusondern und entschied sich für die Arbeiten von R. Begas, F. Franz, dem jüngeren Drake, Wittig und A. Wolff. Aus dieser engeren Wahl wurde nach reiflicher Erörterung mittelst Abstimmung der Preis dem Bildhauer

H. Wittig in Berlin

zuerkannt. Wir verfehlen nicht, dieses zur öffentlichen Kenntniß zu bringen, danken den Künstlern für die zahlreiche Betheiligung und bitten sie, über ihre eingesandten Arbeiten disponiren zu wollen. Berlin, am 8. Mai 1854.

Der Vorstand des Vereins für religiöse Kunst in der evangel. Kirche.

Schnaase, Vorsitzender. Eggers, Schriftführer.

Künstlercongreß zu Brüssel,

in den Septemberfesten, 23. bis 26. September 1854.

An die Herren Künstler Belgiens und des Auslandes.

Die jedes dritte Jahr wiederkehrende Kunstausstellung wird für dieses Jahr in Brüssel stattfinden. Der allgemeine Anklang, welchen die vorige Ausstellung (1851) gefunden hat, die Bereitwilligkeit, mit welcher die berühmtesten Künstler Europas ihre Schöpfungen eingesendet haben, die vielen Feste, welche durch Pracht und Einmüthigkeit diesen Zeitpunkt zu einem der hervorragendsten in der Kunstgeschichte machen, geben uns das Recht, für das Jahr 1854 eine noch lebhaftere Theilnahme, einen noch höheren Genuß zu hoffen.

Die belgischen Künstler, mit Recht besorgt, den Ruhm der Vergangenheit zu bewahren, stolz auf ihre alte Schule, von dem Wunsche beseelt, den frühern Ruf wieder erblühen zu sehen, ihn auszubreiten und durch die Einwirkung der neuern Schulen zu vervollkommnen, trachten schon lange danach, sich mit ihren auswärtigen Brüdern darüber zu verständigen, wie sich die Künste am besten den jetzigen Forderungen anschließen, wie sie die Ideen der Neuzeit aufnehmen können, oder wie sie da, wo der Weg schon von kühnen Reformatoren betreten ist, mit Ernst und Bedacht und mit der Gewißheit eines bedeutungsvollen Resultates nachfolgen mögen.

Die Fragen, welche den Unterricht, die Aufmunterungen und Unterstützungen betreffen, sind seit einiger Zeit Gegenstand lebhafter Besprechungen geworden. Sie haben die berathenden Versammlungen tief erregt, haben die Künstler in ernstes Nachsinnen versetzt. Diese aber können nützliche Reformen nur dann erreichen, können die bis jetzt unbekannten Wege nur dann eröffnen und mit festem und sicherem Schritte betreten, wenn sie sich gegenseitig verstehen und zu diesem Endzwecke ihre Ansichten gegenseitig austauschen.

Um zu einer solchen brüderlichen und segensreichen Verständigung zu gelangen, so sprechen wir den Wunsch aus, daß ein allgemeiner Künstlercongreß sich in der Hauptstadt versammeln möge, zu der Zeit, wo das Fest der belgischen Unabhängigkeit gefeiert wird (23., 24., 25., 26 September).

Die Namen, welche am Schluß des Programms stehen, zeigen klar, daß wir bei unserm Vorschlage eine große, alle Gemüther erregende Idee im Auge haben, daß wir uns ohne Ansehen der Schule und der Personen nur im Hinblick auf die Interessen Aller die Hand reichten.

Wir maßen uns weder Titel, noch irgend ein Recht an. Wir setzen Nichts ein, weder ein Comité, noch ein provisorisches Bureau, der Congreß selbst wird sich sein Bureau schaffen.

Alle Künstler Belgiens und des Auslandes, so wie alle Liebhaber der schönen Künste, denen das Studium der Kunst Lebensaufgabe ist, alle Kunstschriftsteller ꝛc. sind zur Theilnahme am Congreß eingeladen.

Wir glauben bis jetzt dem Congreß folgende Fragen zur Besprechung vorlegen zu können:

1) Soll die Regierung eine Stimme haben in Fragen, welche die schönen Künste betreffen, und in welcher Art soll sie ihren Einfluß ausüben?
2) Welches ist das geeignetste Mittel, die Entwickelung der Historienmalerei zu fördern?
3) Welches System ist zu befolgen, um die monumentale Malerei zur ausgedehntesten und nützlichsten Entwickelung zu bringen?
4) Welche Reformen sind für den Unterricht in den schönen Künsten einzuführen?
5) Welches System ist zu befolgen, um die Sculptur zur ausgedehntesten und nützlichsten Entwickelung zu bringen?
6) Den Einfluß zu untersuchen, welchen die Anwendung eines neuen Materials auf die Schöpfung neuer Formen in der Architektur haben kann?
7) Welches ist die beste Art, die Entwickelung des Stichs und der Lithographie zu fördern?
8) Welches ist das beste System der Organisation für die Kunstausstellungen?
9) Den Nutzen zu untersuchen, welchen die Errichtung eines Nationalmuseums hat?

Diese Fragen, von vorn herein angezeigt, können natürlich in keine Art die Aufstellung anderer Fragen hindern, die von irgend einem Mitgliede des Congresses ausgehen.

Die Künstler, welche dieses Circular unterzeichnen, bitten ihre Brüder, sie nur als die ersten Theilnehmer am Congreß zu betrachten. Sie sprechen nur einen Wunsch aus und sind fern davon, irgend welchen Einfluß haben zu wollen. Dies Programm ist einzig und allein ein brüderlicher Aufruf an alle Künstler und Freunde der Kunst im In- und Auslande, und wir hegen die Hoffnung, daß sie nicht zögern werden, eine Aufforderung zu beantworten, aus der jedes exclusive Element, jeder Gedanke an einzelne Parteien und Schulen ausgeschlossen ist.

Es wird gebeten, die Anzeige der Theilnahme nebst Angabe des Standes und Wohnortes an Hrn. Louis Hymens, Secretair, Berliner Straße Nr. 26, Vorstadt Namur in Brüssel franco zu adressiren.

Balat, Architekt, correspondirendes Mitglied der belgischen königl. Akademie; Bossuet, Professer an der Akademie der schönen Künste in Brüssel; Erin Corr, Kupferstecher, Mitglied der königl. Akademie; von Block, Genremaler; von Latour, Miniaturmaler; Dumont, Architekt; Dyckmans, Genremaler, Professer an der königl. Akademie zu Antwerpen; Eeckhout (Vater), Genremaler; Fourmois, Landschaftsmaler; Fraikin, Bildhauer, Mitglied der königl. Akademie; G. Geefs, Bildhauer, Mitglied der königl. Akademie; Geniſſon, Maler; Hendricx, Zeichner; Lehon, Seemaler; Matthieu, Geschichtsmaler, Direktor der Akademie zu Louvain; Payen, Architekt; J. Poelaert, Architekt; J. Portaels, Geschichtsmaler; Roelandts, Architekt, Mitglied der königl. Akademie; Schubert, Zeichner; Eugen Simonis, Bildhauer, Mitglied der königl. Akademie; Ernst Slingeneyer, Geschichtsmaler; Stallaert, Direktor der Akademie in Tournay; Stroobant, Zeichner; von Laethem, Genremaler; van Moer, Genremaler; E. Verboeckhoven, Mitglied der königl. Akademie; Gustav Wappers, Mitglied der königl. Akademie; Wiener, Kupferstecher.

In Gemäßheit des Beschlusses vom 15. April 1854:

Der Sekretair Louis Hymens,
Professer der Geschichte am Gewerbemuseum.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 20. **Donnerstag, den 18. Mai.** **1854.**

Inhalt: Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit? Ein Versuch von A. Teichlein. III. — Einige Bemerkungen über die Geschichte der deutschen Künste von Ernst Förster ꝛc. Von G. F. Waagen. (Fortsetzung.) — **Holzschnittwerk.** Holzschnitte berühmter Meister. Herausgegeben von Rud. Weigel. — **Kunstvereine.** Mittheilung der Geschäftsleitung des Kunstvereins für Böhmen.

Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit?

Ein Versuch von **A. Teichlein.**

III.

Schlußbetrachtungen.

Nachdem wir im ersten Abschnitt den Zweck der ästhetischen Doppelbewegung aus ihrem Ursprung erläutert, die Bedeutung des kritischhistorischen Bewußtseins begründet und die Aufgabe der Kunstwissenschaft im Allgemeinen umrissen hatten, lag es uns im zweiten Theile ob, die wichtigsten Punkte ihrer Wirksamkeit im Einzelnen hervorzuheben und zu beleuchten. Mit dem Werth des ästhetischen Wissens war uns in gleichem Maaße die Verantwortung des ästhetischen Gewissens gestiegen, und diese mußte allen Faktoren unserer Kunstentwickelung nach einander an das Herz gelegt werden, dem Mäcen wie dem Staat und seinen Bildungsanstalten, dem Künstler wie dem Kritiker. Sollen wir noch einmal das summarische Ergebniß unserer Untersuchungen mit ihren Ausgangspunkten zusammenfassen, so können wir Alles in Allem genommen mit M. Unger*) sagen: „In einer Zeit, wo eine überbildete Kultur die natürlichen Verhältnisse so verschoben und verkehrt hat, daß von jenem instinktiven Kunsttriebe nicht mehr die Rede sein kann, von welchem, im Verein mit einer ungeschmälerten Gefühlsweise, die dem Höchsten zugewendet war, Werke hervorgebracht wurden, die, in Rücksicht der obwaltenden Umstände, erst in der höchsten Kunstblüthe, die zugleich die des höchsten Selbstbewußtseins war, ihres Gleichen haben, ist das Heil nur in einer Wissenschaft der Kunst zu suchen, da sie allein vermögend ist, die hemmenden Ursachen der Kunst aufzufinden und den Weg ihrer Beseitigung zu bezeichnen.

Bis hieher lag es in der Natur unseres Gegenstandes, daß wir, hingerissen von der stolzen Bedeutung der Kunstwissenschaft für die Neuzeit, von der verkannten Theorie in einem ungewohnten Tone des gehobenen Selbstgefühles reden mochten. Unsere Schlußbetrachtungen, welche vom Einzelnen wieder aufs Ganze gehen müssen, drängen uns jetzt nach einem Punkte hin, dessen Erörterung die Kunstwissenschaft wieder zur äußersten Demuth und Bescheidenheit stimmen muß. — Es ist bereits gesagt worden, und unser ganzer Gedankengang ward dadurch bestimmt, daß von einem bloß verständigen Construiren der Kunst nie und nirgend die Rede sein könne. Ein für allemal kann daher selbst die Einführung der Erkenntniß in die Produktion nur theilweise, und zwar beim Einzelnen wie im Ganzen nur in Uebergangsmomenten und Perioden durch begleitende Kritik und als Reflexionsproceß geschehen; im eigentlich springenden Punkte aber, welcher wissenschaftlich festgewordene Gedanken in flüssiges künstlerisches Denken entbindet und in eine neue Form des Kunstgefühles umsetzt, tritt wieder unbewußt Empfängniß und Offenbarung ein. Soll ich es nun wagen, über diesen schwierigsten und dunkelsten Punkt einige Gedanken auszusprechen, so muß ich in diesem Stück mehr als für alles Andere die Nachsicht in Anspruch nehmen, welche billigerweise einem „Versuche" zu Gute kömmt. Vorausschicken aber muß ich, daß nichts von alle dem, was wir vorbringen mögen, die Rolle, welche wir der Kunstwissenschaft zugetheilt haben, alteriren könne, weil auf jenem Punkte der Einzelne lediglich in den schöpferischen Momenten seiner sogenannten besten Zeit steht; weil ihn im Großen und Ganzen nur der maß- und gesetzgeberische Genius betritt, der stets nur erscheint, „wenn die Zeit erfüllet ist"; weil wir aber nun einmal gegenwärtig in einer Uebergangsperiode leben, welche in ihren Kämpfen und Zweifeln der begleitenden Kritik nicht entbehren kann; und weil darum jener springende Punkt unserer Erkenntniß noch in weiter Ferne liegt.

Manchem möchte es scheinen, daß der Beweis einer Wechselwirkung von Theorie und Praxis, welchen wir zu führen unternahmen, erst dann seine volle Kraft erhielte, wenn wir etwa durch Briefstellen und dergleichen Belege den direkten Einfluß Winkelmann's und Lessing's auf die Reformatoren unserer Kunst beurkunden wollten. Nach unserem Dafürhalten wäre damit wenig gewonnen. Denn, wer nur den großen ästhetischen Umschlag jener Zeit überhaupt zu würdigen versteht, für den liegt der schlagendste

*) Das Wesen der Malerei. Erstes Capitel. I. Kunst und Wissenschaft im Verhältniß zu einander.

Beweis dafür, daß unſere Carſtens, Wächter, Schick von Winkelmanniſchem Geiſt getrieben waren, in ihren Werken. Wie aber dieſer Geiſt in ſie, und bis in ihre Fingerſpitzen gefahren ſei; wieviel dabei direkter, bewußter Einfluß der Lehre Winkelmann's bewirkt, oder in wie weit ſich in dieſen Männern unbewußt und ſelbſtändig nur der gleiche allgemeine Umſchlag der äſthetiſchen Stimmung ankündigte, welcher in ihnen wie in Winkelmann ihre Zeit anticipirend auftrat: darüber vermag weder Wort noch That erſchöpfende Auskunft und Bürgſchaft zu geben. Denn hier ſtehen wir eben vor einem Punkte des heiligen Geheimniſſes, welches ſo undurchdringlich iſt, als etwa das des Zeugungsproceſſes und nur ſo unvollſtändig aufgelöſt werden kann, als jede letzte Frage des Daſeins. Wir müſſen uns daher geſtehen, daß dieſer Punkt am und im Einzelnen gar nicht mit mathematiſcher Genauigkeit zu beſtimmen iſt, ſondern lediglich im Großen und Ganzen aus dem Geiſt der Geſchichte zu faſſen ſei. Gleichwohl haben wir Gründe, einige Stellen aus dem achten Buch von „Dichtung und Wahrheit" hier einzuflechten, welche von der „Andacht" und dem „Enthuſiasmus" Zeugniß geben, womit die erſten Winkelmannſchen und Leſſingſchen Schriften aufgenommen wurden. „Man muß Jüngling ſein (ſagt Göthe), um ſich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Leſſing's Laokoon auf uns ausübte, indem dieſes Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anſchauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß" u. ſ. w. Und fürwahr! wir werden heut zu Tage ſo alt geboren, daß wir bereits als Jünglinge jene Wirkung nicht mehr begreifen, welche ein Werk wie der Laokoon auf eine jüngere Generation ausgeübt hat. Ich ſelbſt begriff erſt ſpät, als ich dieſes Buch behufs meiner eigenen Unterſuchungen über das Maleriſche las, ſeinen ſowohl künſtleriſch als kunſtwiſſenſchaftlich noch lange nicht erſchöpften Werth. Sehr wohl aber erinnere ich mich noch, wie trivial mir ſeine Weisheit vorkam, als es mir zum erſtenmal in die Hände gefallen war; es war zur Zeit, da ich noch im Kaulbach'ſchen Atelier den knieenden Niobiden und die bekannte Venusmaske von allen Seiten zeichnete, während juſt der Meiſter ſeine Zerſtörung von Jeruſalem componirte. Und wie manchem Künſtler, wenn er überhaupt den Laokoon jemals leſenswerth fand, mag es ergangen ſein, wie mir damals geſchah! „Was da drinnen ſteht, das mag wohl ſeiner Zeit von Bedeutung geweſen ſein, für uns aber verſteht ſich das Alles von ſelbſt; das wiſſen wir Alles ſchon längſt." So ſagte einmal der ſelige Schwanthaler einem ſeiner Schüler, der ihm, auf eine Frage nach ſeiner Lektüre, den Laokoon nannte. Aber wäre noch zehnmal ſoviel Wahres an dieſem „ſich von ſelbſt verſtehen" als allerdings etwas daran iſt, ſo müßte man doch entgegnen: woher iſt Euch denn dieſe Weisheit gekommen? Wie gelangtet Ihr in Beſitz dieſer Grundſätze, die Euch jetzt ſo allbekannt und abgedroſchen dünken? Die meiſten Antworten hierauf werden immer ungefähr auf Folgendes hinauslaufen: Wie in allen Dingen, ſo erfüllt auch im Aeſthetiſchen eine gewiſſe Summe des Wiſſens das Facit, welches große kulturhiſtoriſche Revolutionen ausgeworfen haben, die ganze Atmoſphäre der Folgezeit und theilt ſich einer nächſten Generation mit, ohne daß der Einzelne ſich genaue Rechenſchaft darüber geben könnte, woher und auf welche Weiſe ihm dieſe oder jene Kenntniß und Anſchauung angeflogen ſei. Frägt man aber weiter: wie kann doch ein Gegenſtand des Wiſſens, alſo des Bewußtſeins unbewußt eingeathmet werden? ſo ſtehen wir alsbald wieder verſtummend vor dem myſteriöſen Punkt. Daß hier ein bewußter Durchgangspunkt der eigenen Gedankenthätigkeit für alle Fälle im Spiele ſein muß, welcher nur bei dem Einen ſchärfer und in verlängerterer Dauer hervortritt, bei dem Andern über den erlangten Beſitz leichter und ſchneller verſchmerzt und vergeſſen wird: das iſt nicht in Zweifel zu ziehen. Ein dämmeriges Zwielicht ſcheint mir aber im Ganzen das paſſendſte Bild dieſes Proceſſes und über dieſes Zwielicht, in dem er vergeht, werden wir auch in ſeinem Verſtändniß kaum hinausgelangen. Hiefür dünkt mich höchſt bezeichnend, was Göthe von der Art und Weiſe erzählt, wie die Winkelmannſchen Schriften auf ihn gewirkt haben. „Bei allen Bemühungen, welche ſich auf Kunſt und Alterthum bezogen, hatte jeder ſtets Winkelmann vor Augen, deſſen Tüchtigkeit im Vaterlande mit Enthuſiasmus anerkannt wurde. Wir laſen fleißig ſeine Schriften, und ſuchten uns die Umſtände bekannt zu machen, unter welchen er die erſten geſchrieben ..... ob wir es gleich dabei nicht ſehr genau nahmen: denn die Jugend will lieber angeregt als unterrichtet ſein, und es war nicht das letzte Mal, daß ich eine bedeutende Bildungsſtufe ſibylliniſchen Blättern verdanken ſollte." Alſo angeregt wurde er von dieſen „ſibylliniſchen Blättern", die ihm vielleicht zumeiſt darum ſo ſibylliniſch waren, weil er es mit den Beweggründen ihrer Entſtehung „nicht ſo genau nahm", alſo weit mehr herauslas, was ihm zuſagte und brauchbar war, als was der Verfaſſer beabſichtigt hatte; und gerade darum verdankt er ihnen eine „bedeutende Bildungsſtufe!" Wunderliche Wege der Erkenntniß! Hier hören wir die ächte Künſtlernatur reden. Eine jugendlich enthuſiaſtiſche Stimmung, wie ſie im Grunde dem wahren Künſtler ſein Lebenlang eigen bleibt, wird von einem jener Gedanken angezogen, mit denen die kulturhiſtoriſche Atmoſphäre geſchwängert iſt, und hinwieder angelockt von dieſer empfänglichen Stimmung fährt der zündende Funke aus den Wolken und ſchlägt blitzartig ein, verſchwindet blitzartig und nur ſeine Wirkung verräth die Spur ſeines flüchtigen Daſeins. Das heißt Anregen und Angeregt werden, und dazwiſchen liegt der feine ſpringende Berührungspunkt von Erkenntniß und Produktion; aber, wohlgemerkt, auch nur der ſpringende Punkt des ſchöpferiſchen Momentes, des Genius, der hiſtoriſchen Wetterſcheide; um ihn herum lagern ſich in weiten aber concentriſchen Kreiſen Gedanken- und Händearbeit und heiſchen Liebe und Ausdauer. Sehr ſchön ſpricht ſich Göthe in einer andern Stelle über dieſe Dinge (bezüglich der Leſſingſchen Schriften) aus: „Die Herrlichkeit ſolcher Haupt- und Grundbegriffe erſcheint nur dem Gemüth, auf welches ſie ihre unendliche Wirkſamkeit ausüben, erſcheint nur der Zeit, in welcher ſie erſehnt, im rechten Augenblick hervortreten. Da beſchäftigen ſich die, welchen mit ſolcher Nahrung gedient iſt, liebevoll ganze Epochen ihres Lebens damit und erfreuen ſich eines überſchwenglichen Wachsthums, indeſſen es nicht an Menſchen fehlt, die ſich auf der Stelle einer ſolchen Wirkung widerſetzen und nicht an andern, die in der Folge an dem hohen Sinne markten und mäkeln."

Gehen wir weiter. Es wurde ſchon angedeutet, daß wir nicht ohne beſondere Gründe gerade Göthe den Dichter zu unſerm Gewährsmann wählten für die obigen Winke über den Berührungspunkt von Erkenntniß und Produktion überhaupt und insbeſondere über den direkten Einfluß der Winkelmann-Leſſingſchen Theorie auf unſere letzte Literatur und Kunſtperiode. Zu dieſer Wahl beſtimmte uns Folgendes. Dadurch, daß die Göthe'ſche Literaturperiode einerſeits in der That unmittelbar auf die Winkelmann-Leſſingſche Kritik folgte, und anderſeits ebenſo unmittelbar einer neuen Epoche der bildenden Kunſt vorausging, hat ſich die Poeſie neuerdings als das natürliche Mittelglied zwiſchen Wiſſenſchaft und bildender Kunſt erwieſen. Demgemäß möchten wir ganz im Allgemeinen ſchließen, daß die Einführung kunſtwiſſenſchaftlicher Reſultate in die bildende Kunſt zum guten Theil durch die Poeſie vermittelt werde. Denn erſtens iſt die Poeſie ſchon ihrer geiſtigeren Natur nach, wie geſagt, weit mehr als die bei weitem ſtofflichere bildende Kunſt geeignet, ſich von dem wiſſenſchaftlichen Gedanken befruchten zu laſſen; zweitens aber fällt es ihr auch bei weitem leichter, eine gewonnene neue Kunſtanſchauung ſofort in neuer Wahl und Behandlung der Stoffe

zu veranſchaulichen, während die bildende Kunſt alles gleich zu formell und rohſtofflich zu nehmen geneigt iſt. Dieſer Punkt iſt für uns gerade von höchſter Bedeutung. Unſtreitig handelt es ſich heut zu Tage nicht ſo faſt um eine neue Kunſtanſchauung in abstracto, ſondern um die Realiſirung der bereits gewonnenen in concreto an den neuen Stoffen. Will die bildende Kunſt die Vergeiſtigung der neuen Stoffe ſelbſt übernehmen, ſo verirrt ſie ſich nur allzuleicht in das Gebiet der Poeſie, oder gar der Philoſophie, und das um ſo leichter, als ihr ein geringerer Grad von bewußter äſthetiſcher Sicherheit eigen iſt. Wer anders aber könnte für die reale, geſchichtliche Kunſt der Neuzeit zu leiſten übernehmen, was für die mythiſche Kunſt des Alterthums und Mittelalters die Volksphantaſie und Religion gethan hat, als einzig und allein die Poeſie. Jedenfalls iſt es ein beachtenswerthes Zeichen der Zeit, daß z. B. „die *Illuſtration*“ einer unſerer fruchtbarſten und trefflichſten Kunſtzweige geworden iſt. Ein Holzſchnitt, eine Radirung von Richter, Neureuther, Schwind möchte dereinſt noch manche Elle mit geſchichtlichen Aktenſtücken dickbemalte Leinwand aufwiegen! Und ſicher ſtänden wir in unſerer bildenden Kunſt nicht wo wir ſtehen und leider auf halbem Wege ſtehen zu bleiben ſcheinen, wenn ſich unſere Großmeiſter nicht ſo eng an Homer und die Nibelungen, an Göthe und Shakeſpeare angeſchloſſen hätten. Freilich auch dieſe Dinge haben ihre zwei Seiten, wie Alles in der Welt; hier können wir ſie nur von dieſer erwähnen, wenn wir uns nicht in die Stofffrage verirren wollen. Dieſe Frage bricht allerdings mit ihrer ganzen Wucht über uns herein, ſobald wir eine Vermittelung der Kunſtanſchauung durch die Poeſie und am Stoff annehmen. Wir brechen mit der Bemerkung ab, daß wir uns gerade hiedurch auf unſern erſten Satz zurückgeworfen ſehen, welcher jede letzte Frage an den Geiſt der Geſchichte verweiſt. Denn auch das Was und Wie des Stoffes und ſeiner Behandlung entſpringt ja zuletzt doch wieder mit kulturhiſtoriſcher Nothwendigkeit aus dem allgemeinen Zeitgeiſt.

In Summa können wir alſo ſagen: die Kunſt iſt das Weib der Geſchichte; in ihren Schooß legt die Geſchichte ihre Reſultate nieder. Aber je mehr mit dem Wachsthum und der Ausbreitung der Geiſteskultur die Wiſſenſchaft überhaupt als ein Glied der hiſtoriſchen Kette an Macht zunimmt, um ſo mehr tritt auch in der Kunſt der Einfluß der Erkenntniß auf die Produktion hervor. Daß dabei Gefahr iſt und zu Zeiten in den ſchönen Künſten Erſcheinungen auftauchen müſſen, welche ſich mit „Blauſtrümpfen“ und emancipirten Weibern vergleichen laſſen, iſt nicht zu leugnen und ſehen wir vor Augen. Wir ſind aber nun einmal in der verkehrten peinlichen Lage und das einzige Mittel, über das wir jeden Augenblick aus eigener Machtvollkommenheit verfügen können, liegt doch immer wieder darin, daß wir die ganze Kraft der äſthetiſchen Doppelbewegung zu entfalten trachten, um alle die Halbheiten und Einſeitigkeiten zu überwinden, die ſie mit ſich gebracht hat. Freilich müſſen wir uns einerſeits geſtehen, daß hier im Einzelnen und durch einzelne Beſtrebungen nur theilweiſe und allmählig, keineswegs vollſtändig und gründlich zu helfen ſei, daß ſomit allerdings ein Umſchlag im Ganzen und durch das Ganze noth thue. Anderſeits ſehen wir ein, daß im Großen und Ganzen alles *werden* müſſe und nichts ſich *machen* laſſe, daß es aber die Pflicht des Lebenden und Thätigen bleibt, gleichwohl im Kleinen und Einzelnen keine Anſtrengung zu unterlaſſen, welche auch nur im Geringſten das Gute fördern oder das Schlimme hemmen könne. Welch ein Gemiſch von Reſignation und Energie erfordert dieſe Zeit! Unter ſolchen Umſtänden muß dem Einzelnen in dem wirren Gefühl von Schwäche und Thatendurſt die Sehnſucht nach einer verſtärkenden, gemeinſinnigen und gemeſſenen Kraft erwachen und muß es endlich empfunden werden, daß im Aeſthetiſchen wie im Politiſchen und Socialen je frohe Erwartung in letzter Inſtanz an ein ſtarkes Nationalgefühl appellirt. In dieſer Hinſicht läßt uns aber die moderne und europäiſche Geſchichte trotz ihren ungeheuren Schwankungen und Demüthigungen nicht ganz ohne Troſt und Hoffnung. Gehen wir auf ihre Ausgangspunkte zurück, ſo ſtoßen wir alsbald auf eine Erſcheinung, welche, wenn ich nicht irre, alle jene peſſimiſtiſchen Parallelen, welche ſich uns am Ende des erſten Abſchnittes aufdrängten, zerreißt. — Als im Schooße eines Volkes der orientaliſchen Vorſtufen aller Geſchichte die bewegende Idee einer neuen Weltanſchauung erwachte, war der Volksgeiſt der Griechen und Römer bereits ſo ausgelebt, daß dieſe Nationen, welche die Träger der alten Welt geweſen, ebenſowenig im Stande waren den entſchlummernden Geiſt des Alterthums noch länger wach zu erhalten, als ſich dem Geiſt der neuen Weltordnung mit jener Friſche und Kraft zuzuwenden, welche ſeine Neugeſtaltungen erheiſchten. Hier mußte alſo totaler Untergang erfolgen; das antike Zeitbewußtſein erloſch, weil die Kraft ſeiner Träger, der antiken Nationalitäten gebrochen war. — Beim Ablauf des Mittelalters dagegen erwacht ein neuer Zeitgeiſt mitten unter den Völkern ſeiner Kulturblüthe: hiedurch legen dieſe Völker, und insbeſondere das deutſche, eine geſunde ungebrochene Kraft an den Tag; friſchweg in die neue Zeit herübertretend, die ſie ſelbſt gemacht haben, ſind ſie einer Zukunft würdig und fähig. Der Umſchwung des Mittelalters in die neue Zeit iſt alſo keineswegs ein völkervernichtender Untergang, ſondern die organiſche Fortbildung einer großen welthiſtoriſchen Phaſe auf weſentlich unveränderten nationalen Grundlagen. Erlitten auch die europäiſchen Nationalitäten manchen harten Stoß in Folge des neuen Anſtoßes zu ihrer weiteren Entwickelung, ſo haben ſie doch alle Stöße und zwar die gewaltigſten noch bis zur Stunde überdauert. Gerechteren Anſpruch auf eine fernere Entfaltung von Macht und Größe hat aber wohl kein europäiſches Volk als das Deutſche, das vom Anbeginn die größte reformatoriſche Kraft mit dem weiſeſten Maß entwickelte, und noch immer die reichſten und tiefſten Anlagen mit der größten Unverdorbenheit und Anſpruchsloſigkeit verbindet. Es braucht nur ſich ſelber treu zu bleiben, um ſich langſam aber ſicher völlig zu ermannen.

Aus der letzten Wendung unſerer Betrachtungen dürfte ſich die bündige Antwort ſo ziemlich errathen laſſen, welche wir auf diejenige Frage noch ſchuldig ſind, die im Kapitel von der Reform der Akademieen unerledigt geblieben iſt und bis hieher aufgeſchoben werden mußte: nämlich, welche *Richtung* zur Zeit in unſerer Kunſtentwickelung einzuſchlagen ſei? — Wir haben unſerem Bekenntniß noch einiges voranzuſchicken. Daß von der berühmten „Verſöhnung des Klaſſiſchen und Romantiſchen“ wahres Heil zu erwarten ſei, können wir, offen geſtanden, noch immer nicht recht glauben. Jedenfalls dünkt ſie uns noch keineswegs ſo vollſtändig im Geiſt und in der Wahrheit vollzogen, als man hie und da triumphirenden Antlitzes anzunehmen gewohnt iſt. Mag auch *in der Poeſie* z. B. die Kunſtweiſe der Göthe'ſchen Iphigenie oder des Taſſo immerhin, obgleich wie mir ſcheint höchſt uneigentlich, mit dieſer ſtolzen Phraſe bezeichnet werden: dasjenige Werk des weimaraniſchen Olympiers, deſſen Inhalt ſich zum großen Theil ſelbſt um dieſe Verſöhnung dreht, der zweite Theil des Fauſt, dürfte doch wohl, *künſtleriſch betrachtet*, die allergegründetſten Zweifel und Kümmerniſſe gerade in dieſer Hinſicht erregen. — Die *Muſik* hat es zum guten Theil wohl darum ſo leicht gehabt den Preis aller modernen Kunſt zu erringen, weil dieſe glücklichen Muſiker ſingend und pfeifend ihres Weges ziehen konnten ohne bei jedem Schritt über ein antikes Vorbild zu ſtolpern. — In der *Architektur* liegt es auf platter Hand, daß die Verkuppelung des Heidniſch-Antiken und Chriſtlich-Mittelalterlichen niemals zu was Anderem als über die Renaiſſance zum Zopf führen könne. — In der *Malerei* und *Plaſtik* endlich rennt entweder der Naturalismus ſtets von Neuem, Klaſſicität

und Romantik insgesammt über den Haufen, — oder es behauptet, hart neben dem christlichkirchlichen Typus und einer pseudoromantischen Schmachtlapperei, die Styltradition des klassischen Ideals ein ganz entschiedenes Uebergewicht. Das Letztere hat bekanntlich die Malerei in Widerspruch mit sich selbst, und die gesammte bildende Kunst in Conflict mit ihren modernen Stoffen gebracht, liegt in allen Künsten im Streit mit unseren Bedürfnissen und hat dadurch die Gesundheit unserer nationalen Begabung bedeutend erschüttert. Was ist da noch zu hoffen? — Um bescheiden zu sein wäre nun doch wohl das Mindeste was man verlangen könnte, daß man, lediglich im Sinne unseres gepriesenen Universalismus, unter anderm auch der Wiedergeburt des germanischen Kunstgeistes gleiche Sorgfalt zuwenden und gleiche Bedeutung einräumen möchte als man so vorzugsweise der „Wiedergeburt des Alterthums" angedeihen ließ, unter der Bedingung daß hierin weniger formalistisch zu Werke gegangen werde, als es im letzteren Falle großentheils geschehen ist. Ferner: sind wir nicht im Falle Eins oder das Andere unbedingt zur Geltung zu bringen, oder eine wahrhafte Versöhnung der Gegensätze zu erreichen, so wird man jedenfalls **vorläufig** am Besten thun, recht bestimmt zu trennen und, wie schon einmal, auf die Worte Macaulay's gestützt, gesagt ward, jedes in möglichster Reinheit zu erhalten und nicht am unrechten Orte zu gebrauchen. Vermittelungsversuche sollte man nur mit den möglichst gleichartigen, nicht aber mit den widersprechendsten Größen anstellen. Daß z. B. in der Architektur eine Vermählung von Romanismus und Germanismus nicht so bedenklich ist als die Paarung des Klassischen und Romantischen, dafür steht uns, neben manchen andern Baudenkmalen Italiens, der Dom von Florenz.*) Durchgängig bringt sich das Romanische und Germanische Element ein gemeinschaftliches Medium entgegen, nämlich das Christliche. Der christliche Genius hat sich in allen Künstlern und bei allen Völkern aber als der **musikalisch-malerische** manifestirt im Gegensatz zu dem **architektonisch-plastischen** antiken; es fehlt also nicht an einem rein ästhetischen Band der christlichen Kunstweisen, so daß sich allerdings allenthalben brauchbare Studien für unsere nichtkirchlichen Kunstbedürfnisse machen ließen. Daß eben darum das Studium der malerischen christlichen Kunst überhaupt bei weitem fruchtbarer für unsere modernen Bedürfnisse und Stoffe sei, als das der plastischen antiken, ist wohl keine Frage. Daß wir moderne Christen eines gewissen freieren, heiterern und sinnlicheren Elementes nicht wohl mehr entrathen können und daß dieses Element gerade dem germanischen Mittelalter fehlt, ist nicht zu leugnen. Was wir suchen würden wir uns also allerdings mit der wenigsten Gefahr vom Romanismus aneignen können. Nur lese man nicht die welken Blätter seines Verfalls zusammen, sondern hole sich den Samen seiner Blüthe. u. s. w.

Hiemit glauben wir jedem groben Mißverständnisse vorgebeugt und hinreichend dargethan zu haben, daß wir keineswegs mit der Thür ins Haus fallen oder das Kind mit dem Bad ausschütten wollen, sondern dieser Uebergangsperiode einen bedachtsamen Gang empfehlen. Nunmehr sei aber unverholen die **nationale** Fahne aufgepflanzt. Damit erhält unsere Titelfrage eine neue bestimmte Fassung. Die Kunstwissenschaft wird uns so zu sagen eine **ästhetische Nationalökonomie**, welcher die Aufgabe gestellt ist: die Quellen unseres ästhetischen Nationalreichthums zu erforschen und aus ihnen die Grundsätze zu schöpfen, nach welchen sich das germanische Kunstvermögen mehrt oder mindert, je nachdem sie im Verlauf unserer Kunstentwicklung rein erhalten oder durch Zeitströmungen aller Art getrübt werden. Mit einem Wort: **es gilt die allgemeine ästhetische Erkenntniß in nationalästhetische Selbsterkenntniß umzusetzen.**

(Schluß folgt.)

*) In Friedrich Pecht's frischen, gesunden „**Südfrüchten**" finden sich mehre hieher bezügliche Bemerkungen, deren wir eine anführen wollen: „Der am meisten vorherrschende Styl (Verona's) ist der lombardische, eine Mischung altdeutscher und byzantinischer Formen, die hier zu äußerst schönen Resultaten geführt hat, welche mir um so interessanter waren, als sich bei ihr offenbar am leichtesten durch unsere moderne Baukunst anknüpfen ließe. — Mit bloßen Ziegeln sind oft die reizendsten Effekte hervorgebracht, und selbst die Vermischung von Spitz- und Rundbogen, die Vorliebe für Doppelsäulchen und wagerechte Linien, die ganze schöne Ornamentik ließen sich sehr gut für unsere modernen Bedürfnisse als Mittel verwenden und gäben unserer Kultur, die ja auch eine Mischung von romanisch-germanischen Elementen ist, ihren entsprechendsten Ausdruck."

Einige Bemerkungen
über die Geschichte der deutschen Künste von Ernst Förster, nebst Nachträgen über denselben Gegenstand.

Von **G. F. Waagen.**

(Fortsetzung.)

Von den als Statuen grau in grau ausgeführten beiden Johannes sagt der Verf. (S. 63) kurzweg: „Sie sind von einer untergeordneten Hand." Hiermit tritt derselbe aber dem vereinigten Urtheil der gebildetsten Kunstfreunde und Künstler Europas, mit welchen ich seit einer Reihe von Jahren diese Bilder zu betrachten Gelegenheit gehabt, gegenüber. Alle diese stimmen mit mir darin überein, daß diese durch das Schönheitsgefühl und die treffliche Charakteristik der Köpfe, die wohlgezeichneten und frei bewegten Hände, die breite und meisterliche Behandlung ganz auf der Kunsthöhe der schönsten Theile des Werkes stehen.

Der Verf. will Lambert van Eyck, den dritten Bruder, als Maler in keiner Weise gelten lassen. Ich will hier nicht wiederholen, was ich darüber in meiner Anzeige der Schrift von Carton (D. Kunstblatt 1849 Nr. 15 und 16) gesagt habe, sondern begnüge mich mit einigen Bemerkungen über die Einwendungen desselben. Wenn der Verf. die Auslegung der Worte in der Unterschrift des Genter Altars „pondusque Johannes arte secundus frater", wonach das secundus nicht auf arte, sondern auf frater bezogen wird, in spöttischer Weise, als ganz absurd, bezeichnet, so scheint ihm entgangen zu sein, wie sehr bei solchen lateinischen Inschriften des Mittelalters, zumal wenn sie, wie hier, in Versen gehalten sind, der Sprache Gewalt geschieht, so daß es oft schwer hält, nur den Sinn herauszubringen, wie denn andere Inschriften an diesem Altar, z. B. das Chronostichen und die Worte über der Eva „Eva occidendo obfuit" sehr schlagende Beispiele hiervon abgeben. Hier aber ist nach arte nur das Wort sua, was jedoch nicht in den Vers ging, zu ergänzen. Entscheidend ist aber für die Lesart von Carton die von mir angeführte Interpunktation, nämlich der Ueberrest eines Kolon nach arte, und das gänzliche Fehlen eines Zeichens nach secundus, wovon indeß der Verf. nicht für gut findet, Notiz zu nehmen. Die Ansicht Cartons, daß jener, als Bruder des Jan van Eyck **urkundlich** beglaubigte Lambert van Eyck ebenfalls Maler gewesen, hat an Wahrscheinlichkeit noch durch das Buch des Grafen L. de Laborde, les Ducs de Bourgogne, gewonnen. Die Rechnung der Johann Abonnel, worin jene, von mir nach Carton wiedergegebene Stelle über Lambert van Eyck vorkommt, enthält nämlich nicht nur verschiedene andere **Kunstarbeiten** und eng damit verbundene Dinge, sondern um weniges später wird von Jan van Eyck ganz in denselben Ausdrücken, wie von Lambert, gesagt, daß er 19 Francs erhalten habe „pour aucune besongnes esquelles il (der Herzog Philipp der Gute) le voulait employes."*) Dieser Umstand hat auch ohne Zweifel den Grafen Laborde bewogen, Lam-

*) S. obiges Werk Thl. I. S. 257.

bert van Eyck ohne Weiteres als Maler aufzuführen. Aus der geringen Summe von 7 Livres 10 Sous, welche Lambert erhalten, geht zugleich hervor, daß die Arbeiten, welche er gemacht hat, nur von untergeordneter Art gewesen sein müssen, was denn gar wohl begreiflich macht, daß anderweitig in den Nachrichten über die Brüder van Eyck keine Notiz von ihm genommen worden ist. Was nun endlich das von Carton und mir dem Lambert van Eyck beigemessene Bild vom Jahr 1545 betrifft, so steht durch das Zeugniß des mir persönlich als wahrheitsliebenden und gründlichen Forscher bekannten Dr. Merseman in Brügge fest, daß das jetzt im Besitz des Herrn Bogaert daselbst befindliche Exemplar kein anderes ist, als das einst in Ypern vorhandene Original. Daß dasselbe von dem urkundlich 1441 gestorbenen Jan van Eyck nicht herrühren kann, versteht sich von selbst. Passavant hat daher ganz Recht gehabt, es demselben, noch bevor jenes Jahr als das des Todes von Jan bekannt war, als zu schwach abzusprechen, und auch ich habe stets Anstand genommen, es ihm beizumessen. Die gleichzeitige Nachricht, daß es von Jan van Eyck herrühre, verbunden mit jener Schwäche in den Figuren und der den beiden Brüdern fast gleichen Gediegenheit der Ausführung in allen übrigen Theilen, haben mich aber umsomehr bestimmt, es für ein Werk des Lambert van Eyck zu halten, als es schon an sich wenig Wahrscheinlichkeit hat, daß man in alter Zeit ein so unvollendetes Werk, das in vielen Theilen nicht über die erste Anlage hinausgekommen ist, copirt haben sollte.

Der Verf., welcher den Bestimmungen von Passavant und mir über Justus von Gent nicht beitreten kann, hält den in einer Handschrift des 16. Jahrhunderts als Schüler des Hubert van Eyck angeführten Jodocus von Gent für eine andere Person. Da nun aber von diesem Jodocus von Gent in der ganzen Kunstgeschichte keine weitere Spur vorkommt, und doch in jener Handschrift ausdrücklich gesagt wird, daß vor dem Bildersturm unter den alten Meisterstücken die Enthauptung Johannes in der Johanneskirche zu Gent von ihm eine Perle gewesen, jener Justus von Gent aber von Vasari als einer der Hauptmeister genannt wird, als welcher er sich auch in dem urkundlich beglaubigten Altarbilde zu Urbino ausweist, so liegt hier eine Verwechselung des Namens von Seiten des anonymen Urhebers jener Handschrift, zumal bei der Aehnlichkeit von Jodocus und Justus, ungleich näher. Noch weniger stichhaltig ist der Einwand, daß ein Maler, der ums Jahr 1474 in Italien, und zwar mit den Zeichen voller Mannskraft, thätig ist, schwerlich unter den Schülern des 1426 gestorbenen Hubert van Eyck aufgeführt werden könnte. Wenn derselbe aber bei dem Tode jenes Meisters zwanzig Jahr alt war, hatte er 1474 ein Alter von 68 Jahren. Wir haben aber Bilder von einem Giovanni Bellini, einem Michael Wohlgemuth, welche in einem ungleich vorgerückteren Alter gemalt, noch keine Abnahme der künstlerischen Kraft verrathen.

Unter den von Passavant als von dem älteren Regier van der Weyden aufgeführten Werken spricht der Verf. das Bild der sieben Sacramente in der Sammlung der Akademie zu Antwerpen demselben ab. Ich gestehe, daß mir nach wiederholtem Betrachten dasselbe gerade als besonders charakteristisch für jenen Meister erschienen ist. Auch Kugler und Burckhardt messen es demselben bei. In Betreff des Reisealtärchens aus dem Kloster Miraflores, welches auch der Verf. für eine Copie erklärt, verweise ich auf das, was ich darüber in Nr. 7 des D. Kunstblatts gesagt habe.

Ich komme jetzt auf den mit besonderer Liebe gearbeiteten Abschnitt des Verf. über Hans Memling. Obgleich auch der Verf. aus Ueberzeugung von der Richtigkeit dieser Schreibart diesen Meister mit Passavant und mir Memling und nicht Hemling schreibt, so sind doch immer noch so viel achtbare Stimmen für die letzte Schreibart, daß ich es, zumal nach den, bei einem längeren Aufenthalt in Brügge mit den dortigen Kunstforschern gehabten Besprechungen, für nicht überflüssig halte, diese Frage hier noch einmal möglichst prägnant zu erörtern. Die einzige echte und unberührte, von dem Künstler selbst gemachte, auf dem Altärchen im Johannes-Hospital zu Brügge, dessen Mitte die Anbetung der Könige, die Flügel die Geburt und die Darstellung im Tempel enthalten, befindliche Inschrift seines Namens ist so gemacht:

OPVS JOHANIS HEMLING.

Daß nun dieser Charakter: H in Brügge in Capitalschrift für ein M gebräuchlich war, dafür hat der mir persönlich bekannte, sehr unterrichtete, jetzt verstorbene Archivar Scurion zu Brügge ein schlagendes Beispiel in dem Archiv jenes Hospitals gefunden. Auf der Vorderseite des Einbandes eines Verwaltungsbuchs der liegenden Gründe, welches das Hospital in dem Orte Maldeghem besaß und zum Theil noch besitzt, befindet sich nämlich in folgenden Charakteren die ganz in Capitalschrift gemachte Aufschrift:

BOVC·VAN·
HALDEGHEH·1513·

welches hier treu, nur verkleinert, nach einem die Größe und die vergelbte Farbe der Dinte wiedergebenden Facsimile abgebildet worden ist. Daß in der obigen Inschrift das M in der Mitte des Namens seine gewöhnliche Form, und nur zu Anfang die H hat, erklärt sich sehr natürlich daraus, daß es hier die Stelle des großen Buchstabens zu Anfang jeden Eigennamens vertritt, wenn dieser in Majuskel geschrieben wurde. Ja selbst die Anhänger der Lesart Memling können nicht in Abrede stellen, daß die Form H überhaupt in jener Zeit auf Inschriften, Münzen, Siegeln ꝛc. häufig als M vorkommt. Für die Richtigkeit dieser Lesart spricht nun Folgendes. Der mehrere Jahre in Brügge ansäßige Carel van Mander, welcher Memling als Urheber des Kastens der heiligen Ursula nennt, schreibt ihn Memmelinck. Dieselbe Schreibart findet sich bei zwei anderen Belgiern. Unter einer von Julius Goltzius im Jahr 1586 nach ihm gestochenen Kreuzigung steht Joan Memmelinck, ebenso in der Flandria Illustrata von Sanderus.*) Endlich kommt unser Künstler sieben Mal bei dem im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts schreibenden bekannten Anonymus des Morelli unter dem Namen Memelino vor. Der Einwand, daß bei der Willkür, womit die Italiener fremde Namen zu verändern pflegen, hierauf nichts zu geben sei, ist für jeden mit dieser Sprache nur einigermaßen bekannten nichtig, denn ein solcher weiß, daß bei dem Namen Hemling die den Italienern widerstrebende Aspiration weggeworfen werden, daß sie ihn Emmelino ausgesprochen und danach auch geschrieben, nicht aber willkührlich das H in einen ganz andern Consonanten verändert haben würden. Und in der That wäre es doch ein wunderbarer Zufall, wenn diese willkührliche Veränderung mit der Schreibart jener drei Belgier übereinstimmte. Die Lesart Hemling ist dagegen erst im Jahre 1753 durch Descamps, welcher die eben angeführte Inschrift Hemling las, und daher den van Mander kurzweg des Irrthumes zeihet, in Aufnahme gekommen. Ich frage nun jeden Unpartheiischen, ob diese Art zu lesen von einem Maler, welcher, da er mit seinen mittelmäßigen Bildern kein Glück machte, in einer sehr oberflächlichen Weise sich auf die Schriftstellerei über Kunstgeschichte legte, und nirgend den geringsten Beweis liefert, daß er sich auf das Lesen alter Schrift versteht, allen jenen vereinigten Zeugnissen für die Lesart Memling vorzuziehen ist? — Man hat zu seinen Gunsten die Inschrift unter dem großen Altar dessel-

*) S. die Cölner Ausgabe von 1641. I. p. 210.

den Künſtlers, gewöhnlich die Vermählung der heiligen Catharina genannt, geltend machen wollen, doch da für jeden, welcher mit Aufmerkſamkeit ſolche alte Inſchriften angeſehen, kein Zweifel ſein kann, daß dieſe in ihrer jetzigen Geſtalt erneuert worden,*) ſo hat ſie jedenfalls für eine geſunde Kritik alle Beweiskraft verloren. Dieſelbe ſieht folgendermaßen aus:

OPVS IOHANNIS HEMLING
ANNO MCCCCLXXIX 1479

Alle Charaktere ſind zuvörderſt äußerſt plump, dick und roh gemacht, und höchſt verſchieden von der, der obigen, ſo wie von der faſt allen Malerinſchriften der Eyck'ſchen Schule eigenthümlichen Schärfe und Nettigkeit. Wenn auch die Form H wie Paſſavant bemerkt und darthut**) in ſehr ſeltenen Fällen für das H, wie hier in dem Namen Johannes, worin indeß auch ihm jenes Strichlein in der Mitte als ſpäterer Zuſatz erſcheint, vorkommt, ſo iſt doch die moderne Form der Sieben im 15. Jahrhundert in den Niederlanden ohne Beiſpiel, und findet ſich namentlich auf einem Diptychon des Memling mit der Maria, dem Kinde und dem Donator Nevenhoven an demſelben Ort die damals übliche Form Λ. Endlich, was für mich am ſchlagendſten iſt, verräth dieſes große Bild, im Verhältniß zu jenem kleineren Altar mit der echten Inſchrift, in allen Theilen, in der Freiheit der Motive, in der Zeichnung, zumal der Hände, in dem Helldunkel, in der Weiſe der Behandlung einen ſo auffallenden Fortſchritt, daß es unmöglich in demſelben Jahr gemalt ſein kann.***) Das kleinere zeigt ihn in manchem Betracht noch in einer gewiſſen Abhängigkeit von ſeinem Meiſter, wie denn ſchon Schnaaſe bemerkt, daß die Darſtellung im Tempel der Anordnung ſehr an dieſelbe Vorſtellung auf dem Altar des älteren Regier van der Weyden in der Pinakothek zu München erinnert.†) Das große Bild nähert ſich, zumal in der Zeichnung der Hände, und der Behandlung, beſonders des Haars, dagegen am meiſten dem eben erwähnten, mit 1487 bezeichneten Bilde des Nevenhoven, und iſt daher gewiß nicht früher als 1485, oder 1486 ausgeführt worden. Beſonders auffallend iſt endlich, daß Descamps bei ſeiner Beſchreibung dieſes Gemäldes††), dieſe Inſchrift, welche doch durch ihre Größe ungleich mehr in die Augen ſpringt, als jene auf dem kleinen Bilde, die ſelbſt Förſter überſehen hat†††), und welche erſterem, da die Form H, den er doch für ein H nimmt, hier wirklich in dem Namen Johannes, als ſolches vorkommt, noch ungleich beſſer zu ſeiner Widerlegung der Schreibart Memling bei van Mander gedient haben würde, als die auf dem kleinen Bilde, mit keiner Sylbe erwähnt, während er doch jene ganz wiedergiebt. Aus allen dieſen Umſtänden bin ich zu der Ueberzeugung gelangt, daß dieſe ganze Inſchrift nicht erneuert, ſondern erſt, nachdem Descamps die Vorſteher des Hospitals über den rechten Namen des Malers ihrer beiden Bilder und über die Lesart des H ſeiner Meinung nach belehrt hatte, zu beſſerer Beglaubigung nach jener Inſchrift auf dem kleinen Bilde in abſichtlicher, aber mißverſtandener Nachahmung der alten Form und mit Anwendung jenes H als H, im Namen des Johannes, copirt worden iſt. Nur dem Monogramm, was aber keinenfalls mit dem Maler zu ſchaffen hat, ſondern ſich wahrſcheinlich auf den Beſteller bezieht, dürfte ein ſchon früher vorhandenes zum Grunde liegen.

Ungeachtet nun der Verf. die von ihm als die richtige anerkannte Schreibart Memling beibehält, ſucht er doch die Abkunft des Meiſters aus Deutſchland aufrecht zu erhalten. Hemling iſt allerdings ein deutſches Wort, welches bekanntlich im Mittelalter einen Verſchnittenen bedeutet, Memling iſt dagegen ein flämiſches Wort und bedeutet einen Säugling. Daß der Name Hans ſtatt Jan, worauf der Verf. ein Gewicht legt, in dieſer Beziehung nichts beweiſt, geht ſchon aus einem flüchtigen Blick auf das Regiſter der Maler im van Mander hervor, wo nicht minder als zehn Maler, deren niederländiſche Abkunft keinem Zweifel unterliegt, und von denen ich hier nur Bamesbier, Bol und Speeckaert anführen will, mit dem Vornamen Hans aufgeführt werden.*) Daß unſer Meiſter in alten Schriften und Urkunden „der deutſche Hans" heißt, wie der Verfaſſer angeführt, iſt mir ganz neu, da ich nur eine Stelle in der Geſchichte von Belgien von Baernewyck kenne, worin er ſagt, daß in Brügge Bilder von einem deutſchen Hans vorhanden wären. In Beziehung auf dieſelbe bemerkt ſchon de Baſt ſehr richtig, daß es, da jede Angabe beſtimmter Bilder fehlt, ſehr gewagt iſt, dieſelbe auf die Werke des Memling zu beziehen, aber ſelbſt wenn dieſes mit Recht geſchieht, braucht er deshalb noch kein geborener Deutſcher geweſen zu ſein, ſondern ein längerer Aufenthalt in Deutſchland, wofür allerdings die Bilder auf dem Kaſten der Urſula ſprechen, war ausreichend, ihm dieſen Beinamen zu verſchaffen, wurde ja doch noch im 18. Jahrhundert der Künſtler Reinſchoot wegen eines längeren Aufenthalts in England der engliſche Reinſchoot genannt, wie de Baſt anführt. Für ſeine Herkunft aus Brügge ſpricht dagegen außer dem Zeugniß des van Mander, das des Sanſovino in ſeiner 1581 gedruckten Beſchreibung von Venedig, ja die Art, wie er ein Bild von ihm in der Servitenkirche daſelbſt erwähnt, läßt ſchließen, daß er dieſes an Ort und Stelle ausgeführt hat.**)

(Fortſetzung folgt.)

*) S. hierüber de Baſt's Anmerkungen zu einem Briefe von S. Boiſſerée S. 30 ff.

**) Reiſe nach England und Belgien S. 358.

***) Auch Paſſavant hebt dieſen großen Fortſchritt mit Feinheit hervor. D. Kunſtbl. 1841. S. 33.

†) Niederländiſche Briefe S. 353 f.

††) Thl. I. S. 13 f.

†††) Dieſes geht daraus hervor, daß er ſie nicht allein nicht angeführt, ſondern das Bild muthmaßlich aus dem Jahr 1480 hält (S. 116), während es doch, wie allgemein bekannt, mit 1479 bezeichnet iſt.

*) Vergl. hierüber de Baſt's Ueberſetzung meines Aufſatzes über den Genter Altar. Gent, 1825. S. 88.

**) „Giovanni di Brugia" heißt es dort Bl. 58. 6 „vi fece la palla col presepio e co i tre Magi." Daß hierunter kein anderer als Memling zu verſtehen iſt, darüber ſind die meiſten Forſcher einig. Jan van Eyck wurde nämlich ſo ſpät in Italien nicht mehr ſo genannt, überdem würde der Ausdruck vi für ihn nicht paſſen.

Holzſchnittwerk.

Holzſchnitte berühmter Meiſter. In treuen Copien herausgegeben von Rud. Weigel. Zwölfte oder Schluß-Lieferung. Pr. 3 Thlr. Leipzig, Rud. Weigel.

In dieſer Lieferung, die dem Kunſtfreunde Hrn. Lampe in Leipzig gewidmet iſt, führt der Herausgeber zunächſt eine Illuſtration aus einem der alten franzöſiſchen Gebetbücher vor, die unter dem Namen der Heures bekannt ſind, und zwar iſt es eine „Verehrung der Dreieinigkeit" aus den heures à l'usage de Rome, Paris, Pigouchet 1504, eine ſehr intereſſante, naive Darſtellung. Das Blatt theilt ſich in zwei nur durch Spruchbänder getheilte Hälften. Oben bildet die Dreieinigkeit, unten eine Kirche den Mittelpunkt. Die Kirche aber ragt mit ihrem Thurm durch die Spruchbänder hindurch bis dicht an den Kranz von Cherubim, der die Trinitas von den anbetenden Seligen trennt, welche ſich zu beiden Seiten in bunter Miſchung gruppiren. Die irdiſchen Verehrer aber, die ſich ebenſo unten um die Kirche geſammelt haben, ſind ſtreng in das

weltliche und geiſtliche Element geſchieden. Rechts knieen die Weltlichen mit dem Kaiſer, links die Geiſtlichen mit dem Papſt an der Spitze. Die Köpfchen haben einen ſehr charakteriſtiſchen Geſichtsſchnitt. — Die Copie des Blattes iſt von Flegel.

Das zweite Blatt iſt von demſelben Formſchneider nach einem Original von Guiſeppe Salviati geſchnitten. Dieſes Blatt, „die Lucretia unter ihren Frauen" darſtellend in dem Augenblick, da ihr Gatte mit dem Tarquinius eintritt, wurde bisher immer als ein einzelnes aufgeführt. Weigel weiſet nach, daß es einem mit Holzſchnitten gezierten Buche entnommen iſt, welches ein gewiſſer Giov. Oſtaus mit Widmung an eine Cl. Signora Lucretia herausgab. Der verſchiedene Grad der Aufmerkſamkeit auf die Eintretenden ſtuft ſich ſehr hübſch in dem Bezeigen der Frauen ab.

Auch das dritte Blatt, der deutſchen Schule angehörig, copirte Flegel. Es iſt aus Melchior Lorch's (1527—1586) türkiſchem Trachtenbuche genommen, eine Sammlung von 69 Holzſchnitten, welche, Koſtüme und Gebräuche der Türken vorſtellend, von dem Künſtler während eines mehrjährigen Aufenthalts in der Türkei im Gefolge des kaiſerlichen Geſandten gezeichnet und erſt nach ſeinem Tode herausgegeben wurde. Das vorliegende Blatt zeigt einen Emir und iſt in der breiten, lebendigen und kühnen Manier hingeworfen, welche die gewonnenen und zu Papier gebrachten Anſchauungen des Künſtlers charakteriſirt.

Von Hans Brosamer wird ſodann ein großes, kräftig und ſehr ſchön geſchnittenes Blatt in der Copie von Krüger mitgetheilt, welches das Bruſtbild des Landgrafen Philipp des Großmüthigen von Heſſen zeigt, mit einer Prachtrüſtung und einem reichen Federhute bekleidet, ein ehrenfeſtes, deutſches Geſicht. — Der Herausgeber bemerkt, daß dieſes Blatt bis jetzt nur einmal vorhanden geachtet wird und zwar auf der herzogl. Kupferſtichſammlung zu Gotha.

Den Schluß macht ein höchſt liebenswürdiges Bild, ein Clairobſcür von zwei Platten. Raphael zeichnete es für Ugo da Carpi, damit dieſer die Manier des Helldunkels daran verſuchen könnte, ein Verſuch, der ſo gut ausfiel, daß der Meiſter den Erfinder förderte und ſelber noch mehr derartige Blätter veranlaßte. Der Gegenſtand ſelber iſt ſchon ſo zu ſagen ein Helldunkel: — eine Sibylle, die in einem Buche lieſet, während ihr ein reizendes Kind mit der Fackel leuchtet. Dieſes ſieht in ſeiner Anmuth wie ein verkleideter Liebesgott aus, und die ſ. g. Sibylle iſt ein junges Mädchen, das mehr für das ſüße Geheimniß der Liebe, als für das der dunklen Bücher gemacht zu ſein ſcheint. Der rechte, aufgeſtemmte Arm hält das Buch, an welches das liebliche Profil vorüber ſieht und ſeinen Blick faſt forſchend auf den jungen Gefährten heftet, als ahne er Amor den Loſen hinter dieſen Gewändern. Loebel hat das Blatt nach dem Original in der K. K. Hofbibliothek zu Wien mit bewährter Meiſterhand geſchnitten.

Als Zugabe fügt der Herausgeber im Texte noch eine Guido Reni'ſche Madonna von G. B. Coriolano bei, die Bartſch unbekannt geblieben und von Krüger copirt iſt. Wir ſind in den Stand geſetzt, dieſen Holzſchnitt mitzutheilen.

So hat denn der Herausgeber ſeine Galerie von Meiſtern des Holzſchnitts beſchloſſen. Er hat 74 Holzſchnitte, außer zwei in den Text gedruckten, gegeben und zwar 51 von deutſchen, 11 von holländiſchen und flamländiſchen, 9 von italieniſchen und 3 von franzöſiſchen Meiſtern; kein weſentlich bedeutender iſt übergangen worden.

Wie auch dieſer oder jener Sammler und Kenner des Holzſchnitts über die getroffene Auswahl urtheilen möge, man wolle nicht außer Acht laſſen, welches Princip den Herausgeber leitete; er wählte nach der dreifachen Rückſicht des Schönen, Charakteriſtiſchen und Seltenen und nach der von ihm vertretenen Anſicht über die Eigenhändigkeit der Formſchnitte. Und ſo kann darüber kein Zweifel ſein, daß das ganze Werk ein eben ſo charakteriſtiſches Bild der Leiſtungen der Formſchneidekunſt darbietet, als es geeignet iſt, die vielfachſte Anregung für ein erhöhtes Intereſſe des Publikums an dieſem ſchönen Kunſtzweige zu gewähren.

Das ganze Unternehmen trägt, ſchon ſeiner Natur nach, den

Charakter einer edlen Begeiſterung für die Kunſt, die ſorgfältige, höchſt würdige, ja glänzende Durchführung zeugt von einer warmen Liebe für dieſelbe. Wie manche Kunſtfreunde giebt es, welche über das Sammeln den Gegenſtand und die Mitwelt vergeſſen. Hier iſt ein Sammler, dem ein Schatz todt und nutzlos deucht, dafern er nicht kurſirt und tauſend Andern die Freude und den Genuß gewährt, für die er doch geſchaffen war. Möchte der thätige Herausgeber nicht müde werden, in ſeiner Weiſe der Kunſt zu dienen. Er erntet mehr Dank dafür, als er vielleicht ſelber denkt.

Hoffentlich macht es keinen Eindruck auf ihn, wenn Herr Didron (annales archéologiques) das Werk mit halbem Blicke bei Seite legt und le genereux M. Rudolph Weigel anweiſet, wo er zu arbeiten habe: natürlich in den „großen" Jahrhunderten, dem zwölften und dreizehnten. Die hartnäckige Einſeitigkeit, mit der Hr. D. womöglich die ganze Welt an der Reproduktion jener Jahrhunderte arbeiten laſſen will und beide Augen feſt zumacht gegen Alles, was diesſeits und jenſeits dieſer Epoche liegt, hat für uns etwas Komiſches.

Laſſen wir ihn. Schließen wir vielmehr unſern Bericht mit dem Urtheil Viſcher's, das er in dem neueſten Bande zu ſeiner Aeſthetik gelegentlich über Weigels Unternehmen ausſpricht. Wir verſagen uns nicht, mit anzuführen, was a. a. O. über den Holzſchnitt überhaupt geſagt wird:

„Dem Metallſtiche ſtehen die leichteren und beweglicheren Formen des Holzſchnittes und Steindrucks zur Seite. Im Erzeugniſſe des Holzſchnitts fühlt ſich nun zwar die lockrere Textur, aber auch trotz dem vertrockneten Zuſtande, worin das Holz verwendet wird, durchaus wohlthuend der ſaftig weiche Charakter des vegetabiliſchen Stoffes durch. Dies widerſpricht nicht dem gewöhnlichen Urtheile, daß er mehr Kraft, weniger Zartheit habe, als der Kupferſtich. Der Holzſchnitt iſt bekanntlich eine aus dem Holz erhöht herausgeſchnittene Zeichnung. In dieſem Verfahren fallen nun ebenfalls die Vortheile weg, welche wir bei jenem Eingraben gefunden haben: da iſt nicht die fortrückende Hand, die durch Nachlaſſen und ſtärkeren Druck gegen mäßigen Widerſtand das künſtleriſche Gefühl offenbart; die zarten Uebergänge, die Töne werden nur mühſam und annähernd nachgebildet; die Methode, die durch Aetzen das Flüſſige nachahmt, fällt als unmöglich ohnedies weg. Allein jede Linie für ſich hat doch jenen wohlthuend vegetabiliſch ſaftigen, allgemein weichen Charakter, der zugleich in der Verſtärkung der tieferen Schatten eine kräftige, ergiebige, fettige Derbheit entwickelt. Da die zarteren Tonabſtufungen nur mit Qual erreicht werden, iſt dieſe ſaftige Derbheit gerade das, worauf der Holzſchnitt arbeiten muß. Er iſt daher ungleich mehr auf ſculptoriſche Haltung angewieſen, als der Metallſtich; Umriß mit mäßiger Angabe der Modellirung und der Beleuchtungsverhältniſſe des Ganzen iſt ſeine Hauptſtärke. Er läßt eine Steigerung nach dem Maleriſchen allerdings zu, der Spielraum ſoll nicht zu enge gezogen werden, aber es iſt moderne Verkehrtheit, ihn zum Wetteifer mit Kupfer- und Stahlſtich hinaufzuſchrauben. Es iſt ſchon viel, wenn der Zeichner verfährt wie mit der Nadel im Radiren und dem Formſchneider überläßt, dieſer freien Bewegung zu folgen; ein Verfahren, als zeichnete er einem Kupferſtecher vor, geht entſchieden über die Grenze. Die Deutſchen haben ſich neuerdings ein bedeutendes Verdienſt in der Rückführung des Holzſchnitts auf ſeine urſprüngliche, tüchtige, naive und doch geiſtvolle Einfalt erworben, insbeſondere iſt ein Werk wie Rud. Weigel's „Holzſchnitte berühmter Meiſter", worin wir mit ſo reinem Gefühl und Verſtändniß das Mark des alten Holzſchnitts nachgebildet ſehen, mit Freuden zu begrüßen. Es kann nun im Holzſchnitte das künſtleriſche Gefühl allerdings nicht ebenſo in die Fingerſpitzen übergehen, wie im Kupferſtich, doch iſt das Band zwiſchen Seele und Technik nicht ſo zerſchnitten, daß wir nur einen erfindenden, der Ausführung fremden Künſtler als Vorzeichner auf der einen und den Formſchneider auf der andern Seite hätten: ein Dürer und Holbein hat ohne Zweifel nicht nur auf Holz vorgezeichnet, ſondern auch ſelbſt geſchnitten; ferner iſt der Holzſchnitt ja auch nachbildend, er copirt Gemälde, Tuſchzeichnungen u. ſ. w.; hier verlangt er ebenfalls das reproduktive Talent für die ſchwierige Ueberſetzung in ein fremdes Material, das eine andere Sprache, einen andern Vortrag fordert; allein die Trennung iſt möglich, das Unmittelbare, was warm aus dem Geiſte kommt, wirft ſich raſch, handmächtig im Zeichnungs-Charakter auf das Holz, überläßt das Weitere der Ausführung, die nun zwar auch noch Sinn und Empfindung fordert, aber doch ſchon näher am bloßen Handwerk ſteht, und dann dient der Holzſchnitt vorzüglich der augenblicklichen Empfindung, die ihren Gedanken weniger ausführen, als ſchnell mittheilen will, der geiſtreichen momentanen Wirkung, der Carricatur, der Illuſtration; der Bund mit dem Buchdruck iſt hier beſonders naturgemäß und ſo die reichſte Vermittelung mit dem Leben begründet."

Kunſtvereine.

Die Geſchäftsleitung des Kunſtvereins für Böhmen

macht uns, unter Ermächtigung des Abdrucks, folgende Mittheilung:

„Nach gepflogener vorläufiger Rückſprache über das in Nr. 38. Jahrg. 1853 angeregte allgemeine Unternehmen der deutſchen Kunſtvereine wünſchen wir vorerſt noch einige weitere Aufklärungen und Aufſchlüſſe. Es ſind vorzüglich zwei in dem Programm enthaltene Punkte, an denen wir Anſtand nehmen, und deren definitive Aufnahme den Beitritt unſeres Vereins verhindern würde und zwar die in Antrag gebrachten Beſtimmungen, daß

1) der zu gründende Fond zur Erwerbung der bedeutendſten Kunſtwerke nicht nur Deutſchlands, ſondern auch der umliegenden Länder (namentlich Belgiens) beſtimmt ſein ſolle, und daß

2) die zu erwerbenden Kunſtwerke einer zu gründenden National-Galerie einverleibt werden ſollen.

Die Förderung deutſcher Kunſt dürfte denn doch die erſte und weſentlichſte Aufgabe der deutſchen Kunſtvereine ſein, doppelt in der in der Aufforderung angedeuteten würdigſten Richtung. Außerdem fehlt es — von der principiell ganz verſchiedenen Richtung der modernen belgiſchen und franzöſiſchen Kunſt gar nicht zu reden — wohl gerade den deutſchen Künſtlern bei weitem mehr an Anregung und Ermunterung zu hiſtoriſchen Kompoſitionen, als den Künſtlern der umliegenden Länder. Es ſcheint uns daher, daß die Beſtellung und der Ankauf ausſchließlich auf deutſche Künſtler beſchränkt werden müßte, wenn der Zweck erreicht und mit deutſchem Gelde, indirekt wenigſtens zum Nachtheile der deutſchen Künſtler, nicht vielmehr eine fremde, von den Verhältniſſen ohnehin weit mehr begünſtigte Kunſt gefördert werden ſoll.

Die Einverleibung der durch die Beiträge der deutſchen Kunſtvereine zu erwerbenden Kunſtwerke in eine zu gründende National-Galerie ſcheint uns aber deshalb außer aller Frage, weil Deutſchland wohl kaum eine Stadt beſitzt, die allen einzelnen, zu Deutſchland gehörigen Ländern gegenüber als Centralpunkt gelten, als ſolcher unbeſtritten betrachtet werden kann, und daher zur Aufnahme einer National-Galerie geeignet ſein würde. Es bliebe daher wohl nichts anderes übrig, als die Verloſung der erworbenen Kunſtwerke unter die Theilnehmer, wenn auf möglichſt allſeitige Theilnahme gerechnet werden ſoll.

Nur unter der Bedingung, daß das Projekt die in dem Verſtehenden angedeutete Begränzung erhielte, und daß wir uns auch mit den erſt noch bekannt zu gebenden Beſtimmungen, von wem und in welcher Art von Fall zu Fall über die zu machenden Beſtellungen entſchieden werden ſoll, einverſtanden erklären könnten, würde ſich die unterzeichnete Geſchäftsleitung in der Lage ſehen, bei dem leitenden Ausſchuſſe den Antrag auf den Beitritt des Kunſtvereins für Böhmen zu ſtellen.

Uebrigens erlauben wir uns nochmals hervorzuheben, daß uns der für dieſe Beſtellungen vorläufig beantragte Betrag von 2000 Thlr., wenn in Wahrheit bedeutende hiſtoriſche Kunſtwerke hervorgerufen und erworben werden ſollen, jedenfalls zu gering erſcheint, daß dieſer Betrag dann wenigſtens gewiß nicht als Maximum feſtgeſtellt werden dürfte.

Prag, April 1854.

Die Geſchäftsleitung des Kunſtvereins für Böhmen.

(gez.) F. Thun.

Das Blatt erſcheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Poſtämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzſch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 21. **Donnerstag, den 25. Mai.** **1854.**

Inhalt: Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit? Ein Versuch von A. Teichlein. III. (Schluß.) — Rundschau aus Frankfurt. — Einige Bemerkungen über die Geschichte der deutschen Künste von Ernst Förster ꝛc. Von G. F. Waagen. (Fortsetzung.) — Zeitung. Berlin. Wien. — Kunstvereine. Kunstausstellung in Magdeburg.

Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit?

Ein Versuch von **A. Teichlein.**

III.

Schlußbetrachtungen.

(Schluß.)

Dürfen wir uns einen Blick in die deutsche Künstlernatur zutrauen, so glauben wir, ganz im Allgemeinen, bereits von Haus aus in ihr eine, je nach den Umständen bald segensreiche, bald gefahrbringende Mischung von Vorzügen und Schwächen wahrzunehmen. Kraft der Phantasie, Gedankenfülle und Gemüthstiefe verleihen ihr, anerkanntermaßen, von spiritueller Seite her schwungvolle Idealität, Sättigung und Wärme des Gehaltes, während ihre sensualistische Hälfte, vermöge angeborner Treue der Beobachtungsgabe, redlichster Hingebung und unerschöpflicher Geduld in nachahmender Ausführung der Objekte, auf herbe und derbe Realität gestellt ist. In der gleichmäßigen Energie spiritueller und sensueller Anlagen, welche den deutschen Kunstsinn ebensowohl der idealistischen als der realistischen Richtung offen halten, beruht die intensive Stärke und die extensive Größe seines produktiven und receptiven Vermögens — denn er umfaßt so zu sagen Himmel und Erde; so wie die Dauerbarkeit unseres Kunsttriebes — denn eben aus dieser sich unaufhörlich ergänzenden Doppelnatur geht eine wechselsweise ausströmende Heilkraft für jede erlittene Einbuße hervor. Solcher nordischer Zähigkeit bedürfen wir aber auch mehr als irgend sonst ein kunstberufenes Volk. Jenen gleichkräftigen, unter sich aber schon höchst ungleichartigen Vorzügen stehen als Kehrseiten ebenso widerspruchsvolle Schwächen entgegen: einerseits die Sucht nach dem Nebulosen und Abstrakten; anderseits der Hang zum Spießbürgerlich-Trocknen, Engen, Kleinlichen, Mageren oder Plumpen, so daß jede Künstlertugend, deren wir uns rühmen dürfen, ebensoleicht in das größte ästhetische Laster umschlägt: in Geschmacklosigkeit. Welcher Reihenfolge mannigfach wechselnder Mißverhältnisse von Reichthum und Armuth ist demnach der deutsche Kunsthaushalt nicht allein schon durch Mißbrauch und unzweckmäßige Vermischung seiner eigenen Begabung ausgesetzt! Es ist klar, gerade was wir so eben noch als die Quelle des Heils erkannten, die Zwiegewalt germanischer Begabung, trägt, leicht fortgerissen zu scharf ausgesprochenem Zwiespalt, zugleich die Wurzel alles dessen in sich selbst, was so manches deutsche Künstlerschicksal, ja das Loos ganzer Kunstzweige und Epochen nicht selten zu einem tragischen gemacht hat. Denn eine so dualistische Volkspersönlichkeit stellt sich im Aesthetischen von selbst die Aufgabe, den universellen Kampf von Geist und Materie auf das Hartnäckigste und bis in den Tod zu kämpfen. Indeß hier wäre immer noch Schuld und Sühne; und Furcht und Mitleid dienen ja nur zu Erhebung und Reinigung, wenn wir zwar manchen Helden fallen, die Idee seines Lebens aber aus tausend Irrthümern stets wieder auftauchen und in seinem Volke fortwirken sehen. Bedrohlicher gestaltet sich die Schicksalsführung deutscher Kunstentwicklung durch einen anderen Umstand, welcher gleichfalls in der Natur des germanischen Fortschrittsmenschen begründet ist. Empfänglich und vielseitig, wie er sich uns darstellt, sehen wir *ihn* ganz vorzugsweise fortwährend fremden Einflüssen ausgesetzt und zugänglich. Und bringen wir nun die sich innerlich ohnehin widerstreitende Dispositien des Empfängers sammt der massenhaften Mannigfaltigkeit der empfangenen Eindrücke, welche bald diese bald jene Seite in ihm anregt, zugleich in Anschlag: dann muß es wohl begreiflich werden, warum jeder unserer Erfolge schwer errungen und theuer erkauft, lange verzögert und leicht wieder vernichtet werde, und wie die Conflikte in der Oekonomie unseres Kunstvermögens dergestalt anwachsen und sich verwirren müssen, daß endlich die Idee einer nationalen Kunst selbst *mit* ihren letzten Helden zu Grunde gehen, und ihr tragisches Geschick zuletzt noch einen bloß traurigen und jämmerlichen Ausgang nehmen könnte. — Wie schwierig die Aufgabe des Nationalästhetikers sei, welche Beweglichkeit und Festigkeit zugleich sein Wirkungskreis erheische, erhellt zur Genüge aus diesem Blick in den gefährlichen Reichthum der deutschen Künstlernatur. Wir können hier keinen nationalästhetischen Leitfaden für die so verschlungene Bewegung unserer Kunstgeschichte abspinnen. Beispielsweise wollen wir nur ein paar der hervorstechendsten Wechselfälle in allgemeinster Form anführen. Gesetzt, die

deutsche Künstlernatur schwelge im Vollgefühle ihrer idealen Schwungkraft, so daß sie, mit unglaublicher Naivetät, ihr Kapital realistischer Sinnesart schier gänzlich brach liegen ließe: in diesem Falle — sei es, daß er uns in einzelnen Persönlichkeiten oder ganzen Schulen und Epochen vor Augen stände — hätte ein ästhetischer Nationalökonom zuvörderst auf Bewirthschaftung desjenigen Feldes zu dringen, welches allerdings in jedem Kunststaate, insbesondere aber unter den klimatischen Verhältnissen der germanischen Natur, das kulturbedürftigste ist. Denn der an sich zwar löbliche, herbe und derbe Realismus, die liebenswürdige Hingebung an das Detail der Natur, an welche man appelliren möchte, tragen zwar schöne Keime einer gesunden Formgebung in sich, erheischen aber doch stets eine gewisse Läuterung und Stählung, wenn sie diejenige plastische Kraft erreichen sollen, welche jener Fülle und Höhe des Inhaltes angemessen ist, die uns, gemäß unserer spirituellen Anlagen, zum würdigen Ziel gesteckt ist. Nur durch geläuterten realen Sinn und gehobenes Naturgefühl, keineswegs aber durch den schroffen Gegensatz einer eckigen und scheckigen Detailkrämerei würde sich der Idealismus von der Unhaltbarkeit seiner nebulosen und abstrakten Erscheinungsformen überzeugen lassen, weil ihm dadurch die conventionellen Ausflüchte entzogen würden, deren er sich gegenüber einem ebenso unhaltbaren platten Naturalismus mit vielem Rechtsscheine bedient. Nun ist freilich nicht zu leugnen, daß wir, was die Kultur der Formgebung im weitesten Sinne betrifft, weniger tiefsinnigen aber geschmackvolleren, weniger vielseitigen aber harmonischer organisirten Völkern Vieles schuldig werden mußten. Mit dieser unvermeidlichen Anerkennung fremder Schule haben wir aber auch schon wieder den Punkt bezeichnet, auf welchem unsere Kunstentwickelung nur allzuleicht, wie durch den Ruck einer Drehscheibe, ohne Wissen und Wollen, dem entgegengesetzten Falle zugewendet wird. Anstatt sich einer wohlthätigen Legirung ihrer eigenen Art hinzugeben, giebt sie sich leichtsinniger Weise bis zur Entartung preis, so daß ihre Idealität in hohles Theaterpathos, ihre Naivetät in Koketterie, ihre gesunde Derbheit in flämische Platitude sich verkehrt; Lug und Trug raffinirtester Künstelei setzen alsdann die zusammengeflickte Lumpenkönigin „Illusion“ auf den Thron der ästhetischen Wahrheit und unter ihrem Scepter ist bald der ideelle Hausschatz der Nation in den Augen ganzer Generationen vollständig entwerthet. In solchen Perioden, welche sich durch eine gähnende Gedankenarmuth bei unverhältnißmäßigem Aufwand technischer Mittel ankündigen, und in denen zuletzt ein täglich brutaleres Proletariat von Fabrikarbeitern den Ton angiebt, in solchen Perioden eines durch und durch undeutschen und unkünstlerischen Materialismus wird es nationalästhetische Pflicht, mit aller Macht auf Hebung der spirituellen Seite germanischer Kunstbegabung hinzuarbeiten und mit um so größerem Nachdruck, weil mit um so besserem Recht, neuerdings die Idee um jeden Preis auf den Schild zu heben. Denn so gut wir nicht verhehlen durften, daß, bei einer zwischen derb-realistischen und conventionell-idealistischen Anschauungsweisen schwankenden Sinnesart, die Formgebung das kulturbedürftige aber auch kulturfähige Gebiet unserer Anlagen sei: ebenso gut müssen wir jetzt ausdrücklich darauf hinweisen, daß aller Kunstberuf, und vorzugsweise der deutsche, der Eingeborne des Geistes und Gemüthes sei, und daß folglich bei völliger Verkümmerung irgend einer Seite unserer spirituellen Begabung, kein auf jenes Kulturfeld verwendeter künstlicher Chemismus wahres Gedeihen bringen kann. Selbst momentaner einseitiger Fanatismus wäre daher in so schlimmen Zeiten dem Nationalästhetiker eher zu verzeihen, als Laxheit und feige Concessionen an die ohnedies prätensiöse und allgehätschelte Mode. Indeß würde er sich seinem Berufe doch nur schlecht gewachsen zeigen, wenn er sich nicht über Parteistellung und Zeitlage zu erheben vermöchte. Denn bei aller wünschenswerthen Beweglichkeit, welche stets da zu entzünden trachtet, wo das Flämmchen am Erlöschen ist, und dort zu löschen sucht, wo das Feuerwerk mit einem Brand zu enden droht: hat er sich, wir haben es gesagt, vor allem jene Ruhe und Festigkeit anzueignen, welche den besonnenen Blick unverwandt auf das Ziel aller geschichtlichen Bewegung heftet, das in keiner Halbheit bestehen kann. Wenn auch die Geschichte nur in wiederholten Extremen uralter Gegensätze zu agiren und reagiren scheint, so ist sie doch darum noch keineswegs auf monotone Ebbe und Fluth zu reduciren; sie folgt dennoch dem menschlich freieren Princip des Fortschrittes in sich erweiternden Kreisläufen.

Und was wäre nun Fortschritt und Ziel deutscher Kunst? — Wenn wir die zwiespältige germanische Künstlernatur, wie wir sie zu skizziren versuchten, mit dem Wesen der Kunst zusammenhalten, das im Princip das vollständige und in der historischen Wirklichkeit zum Mindesten das möglichst harmonische Gleichgewicht von Inhalt und Form verlangt, so kann ein wahrer Fortschritt nur auf die Versöhnung von Idealismus und Realismus abzielen. Rückkehr von ihren beiderseitigen Ausschweifungen wäre somit der erste Schritt vorwärts. Der reale Sinn müßte allmählig den idealen dergestalt erfüllen, daß jede Vorstellung des Letzteren ihr vollständiges, ebenmäßiges Dasein erhielte; hiebei würde die reale Darstellbarkeit Zügel und Maaß der idealen Ueberschwenglichkeit. — Hinwieder müßte der ideale Sinn dergestalt in den realen eindringen, daß diesem die Augen aufgingen für eine großartige und einfache Naturanschauung. Damit ist freilich nur wieder das allgemeine Räthsel der Stylbildung ausgesprochen. Daß aber dieses Räthsel überall und jederzeit, also auch für die moderne deutsche Kunst dasselbe bleibt, muß ja vorausgesetzt werden. Wir können es nur insofern als eine deutsche Aufgabe insbesondere bezeichnen, als wir der deutschen Nation vorzugsweisen und noch keineswegs vollständig erfüllten Kunstberuf zuerkennen. Den Glaubensmuth aber, unter allen modernen Völkern noch immer am Zuversichtlichsten die Lösung von dem Deutschen zu erwarten, schöpfen wir, trotz allen Gefahren, denen wir es ausgesetzt sehen, immerhin aus dem unerschöpflichen Reichthum, der Stärke und Zähigkeit seiner Doppelanlage. — Und haben nicht einzelne Werke, einzelne Meister der Neuzeit bereits kräftige Beweise für unsern Schluß geliefert? Freilich läßt sich fragen: warum aber blieben auch diese Werke und Meister wieder nur einzelne? Und wird nicht eben durch ihre Vereinzelung der Beweis, den sie uns liefern sollen, bedeutend geschwächt? — Die Ursachen ungewöhnlich rascher Hebung und Senkung unserer neudeutschen Kunstepoche sind zahlreich und mannigfaltig. Einerseits liegen sie tief in politischen und socialen Verhältnissen, deren Ungunst selbst durch ein glückliches Zusammentreffen bedeutender Männer und Ereignisse doch nur theilweise, momentan und auf einzelnen Punkten überwunden werden konnten; andererseits entstanden sie unter dem heftigen Stoß und Gegenstoß sich drängender fremder Einflüsse vorzeitlicher und gleichzeitiger Kunst, deren vollständige Assimilirung oder Wiederausscheidung einen noch lange nicht beendigten Proceß erheischt. So konnte man wohl manche hohe und höhere Stufe ersteigen, keineswegs aber in die letztmögliche Nähe des Zieles gelangen. Je größere Schwierigkeiten sich indeß in den Weg stellten und je ruhmwürdiger sie, wenn auch nur theilweise besiegt wurden, desto schwerer fallen jene einzelnen Werke und Meister in's Gewicht und desto fester bleibt unser Beweis sammt der Hoffnung, die wir auf ihn gründen, stehen. Soviel ist aber gewiß, soll es der deutschen Kunst vergönnt sein, in einer fernen Zukunft in jenes nationalästhetische Kanaan einzugehen, das selbst ein Cornelius, der gewaltige Moses ihrer jüngsten Geschichtsepoche, gleichsam nur erblicken sollte: dann dürfen wir nicht ablassen, moderne goldene Kälber in den Staub zu werfen und die zertrümmerten Gesetztafeln stets von Neuem wieder herzustellen! Eines aber würde mehr als alles Andere noth thun: jene Rückkehr

von idealistischen und realistischen Ausschweifungen müßte zugleich eine Heimkehr des deutschen Kunststrebens in seine Eigenart sein; die Versöhnung der Gegensätze, welche wir in unsrer eigenen Künstlernatur vorfanden und zugleich als die universellen erkannten, müßte und könnte ebendarum eine wahre Versöhnung unserer Natur mit der cosmopolitischen Bildung sein, welche wieder nur diese umfassende germanische Natur sich im strengsten Sinne des Wortes anzueignen vermocht hätte. Denn in einer bis zur Selbständigkeit durchgebildeten Natur- und Kunstanschauung würden wir in der That Alles an Hellenen und Romanen Erkannte und zugleich uns selbst wiedererkennen. — Wird aber nun, statt nach diesem Gipfel unserer Kunstentwickelung sich mit allen Kräften emporzuringen, jene universalistische Selbstverleugnung auf die Spitze getrieben, welche eher sich selbst aufgiebt, als sie die geringfügigste ihrer cosmopolitischen Liebhabereien fahren ließe: dann kann nur Ekel und Erschöpfung das Ende solcher Ueberladung sein und muß die herrliche deutsche Künstlernatur zuletzt doch an einem Hamlet'schen „der großen Aufgabe nicht Gewachsensein" zu Grunde gehen. — Von der „Weltliteratur" hat es Vischer längst rund herausgesagt: „Die Aufkoppelung aller poetischen Schätze aller Nationen aus allen Zeiten muß die eigene Produktivität erdrücken. Ein Uebersetzervolk kann nicht mehr ein Dichtervolk sein, die nach allen Seiten billige, anerkennende, aneignende Universalität ist ebenso ein Zeichen der erlöschenden, eigenen Zeugungskraft, als der Cosmopolitismus ein Zeichen schwachen Nationalgefühls." Die Weltliteratur hat in einer Allerweltskunst ihr Seitenstück gefunden!

Darauf also beginne man mit Wort und That hinzuarbeiten, daß unsere Kunst endlich sich zur Heimkehr von ihrer cosmopolitischen Studienreise wende, damit sie nicht in der Blasirtheit oder krankhaften Raffinerie des abgestumpften und mit allen Wassern gewaschenen Touristen verkomme. Wer den erfrischenden Einfluß der Studienreisen zu rechter Zeit und an den rechten Ort zu schätzen weiß, der wird auch jene Stadien unserer Kunstentwickelung nicht unbillig beurtheilen, welchen die Mission eines mehr nach außen gerichteten Sammlers zufiel. Für die nächste Periode unserer Kunst handelt es sich unstreitig um die innere Sammlung am stillen eigenen Heerd. Es kömmt jetzt nicht mehr auf die Erweiterung und Verbreitung unserer universellen Bildung an, sondern auf ihre Verdichtung zu einer nationalen. Nur diese kann wieder zur freien objektiven und naiven Produktion führen. Die subjektiven Kreuz- und Querzüge der Künstler müssen sich wieder in dem Geisteszug ihres Volkes einigen, und dieses Volk muß den Muth und die Kraft haben, sich in der Form einer charaktervollen Individualität den andern Völkern an die Seite zu stellen. Das falsche cosmopolitische Bewußtsein des Einzelnen muß in das Selbstbewußtsein der Nationen aufgehen, welche zusammen den wahren socialpolitischen Cosmos ausmachen, ein harmonisches Kunstwerk an Einheit und Mannigfaltigkeit. *)

Aus voller gepreßter Seele rufen wir mit Vischer: „es ist zu viel! Ueberall zu viel! — Wir müssen also für alle Fälle aufräumen; aber nicht mit revolutionairen Fäusten und einem nihilistischen Bildersturm, sondern reformatorisch in den Köpfen mit dem sichtenden, ordnenden Geist, und in den Gemüthern mit einer allesverzehrenden Vaterlandsliebe! Das ist hier zu Land die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit; denn „bahnbrechend und herzenbereitend", wie sie mit Winckelmann und Lessing gethan hat, muß sie abermals dem Fortgang unserer Kunstentwickelung voranschreiten.

Rundschau aus Frankfurt.

Philipp Veit. — Eduard Schäffer. — Ed. Steinle; seine neuesten Arbeiten; seine Wirksamkeit als Lehrer.

Es möge beim Eingange des diesmaligen Berichtes über die hiesigen Kunstzustände gestattet sein, vorerst auf zwei Ereignisse hinzudeuten, die, wenn auch schon mehrfach öffentlicher Erörterung unterzogen, dennoch für Frankfurt von zu bedeutender Tragweite sind, um nicht auch an dieser Stelle ihre Besprechung zu finden: die Uebersiedelung Philipp Veit's nach Mainz und Eugen Eduard Schäffer's nach München. Daß der erstere bereits vor 12 Jahren das Direktorat des Städel'schen Kunstinstituts niedergelegt und was die Veranlassung hierzu war, ist bekannt; ebenso, daß derselbe in den Räumen des deutschen Hauses, eine Malerschule im Sinne der ältern Kunstweise bildend, eine Anzahl seiner Schüler und Freunde versammelt hatte. Weniger zur allgemeinen Kenntniß dürfte die Zersprengung jener Künstler-Genossenschaft durch die Begebnisse des Jahres 1848 gekommen sein, wo der größte Theil der frühern schönen Ateliers zur Kaserne umgewandelt und Veit genöthigt ward, in einer Nachbarschaft zu verkehren, die ihm auf längere Zeitdauer unbehaglich werden mußte. Von Seiten der Stadt Mainz wurden ihm Anträge zur Uebersiedelung gemacht und ein Theil des dortigen Schlosses unter Bedingungen zur Verfügung gestellt, die ihn veranlaßten, jene Vorschläge anzunehmen. Eine von der gesammten hiesigen Künstlerschaft ausgehende, durch eine zahlreiche Deputation überreichte Adresse, die ihn zum Verbleiben am hiesigen Orte bewegen sollte, wurde von ihm dahin beantwortet, daß er, ergriffen durch die Beweise der Anhänglichkeit, bedauern müsse, eine zusagende Antwort zur Zeit nicht ertheilen zu können, allein die Hoffnung aufrecht erhalte, bei der geringen Entfernung beider Orte auch in Zukunft in freundschaftlicher Beziehung zur Frankfurter Künstlerschaft zu verbleiben.

Veit ist zu Anfang des letzten Septembers nach seinem neuen Wohnort abgegangen und hat ein inzwischen vollendetes Oelgemälde „die Aussetzung Mosis" zum Besten des dortigen Vincentius-Vereins zur Ausstellung gebracht. Das Bild ist eine Wiederholung eines früheren Gemäldes und durch den Stich von Deuker bereits bekannt. Ich habe das vollendete Werk leider nicht gesehen, und kann daher nur berichten, daß dasselbe sich des allgemeinsten Beifalls der Künstler wie der Kunstkenner erfreute.

Nicht minder zu beklagen ist der Weggang Schäffer's, dessen letztes großes Werk, der herrliche Stich nach dem Bilde von Rafael

*) Vergl. Riehl's „Land und Leute": „Wie aller naturwissenschaftlichen Untersuchungen höchste Aufgabe dahin geht, das Weltall als einen in sich vollendeten harmonischen Organismus zu erkennen, als einen Cosmos, so müßte es zuletzt auch mit allen naturgeschichtlichen Untersuchungen des Volkes geschehen. — Es ist eins der stolzesten Ziele der Gegenwart, die Welt als ein in sich selbst befriedigtes, freies, harmonisches Kunstwerk zu begreifen; so wird es auch eins der stolzesten Ziele der Gegenwart werden, denselben gewaltigen Gedanken in unserm engeren Kreise zu wiederholen und auch das Volk allmählig naturgeschichtlich zu begreifen und darzustellen als ein geschlossenes Kunstwerk, als den Cosmos der Politik."

Und Moritz Carriere sagt in seinem Aufsatz über den Entwicklungsgang der christlichen Kunstgeschichte: Das können wir doch wohl als eine der sichersten Errungenschaften der Erkenntniß in unserer Zeit betrachten, daß die Einsicht von einem ethischen Organismus allgemein wird, der in einem Volke wie in der ganzen Menschheit Recht und Sitte, Kunst und Wissenschaft, Religion und Naturanschauung umschließt ⁊c. ..... Doch fehlt es uns noch an einer allgemeinen Geschichte der Künste, die sie alle in dieser Einheit mit der Kulturentwickelung betrachtete, so viel Treffliches auch im Einzelnen Ottfried Müller, Schnaase, Kugler, Gervinus und Andere geleistet haben ⁊c.; aber es ist dies so sehr eine der schönsten Aufgaben der Gegenwart, daß wir die Lösung derselben weissagen können aus der Nothwendigkeit der Sache, wie aus den Vorbereitungen, die ob auch vielfach ohne Bewußtsein dieses Zweckes und Zieles bereits gemacht sind.

„la Madonna della sedia“ eine Zierde deutscher Kunst geworden ist. Schäffer ging nach Vollendung der Arbeit nach Italien, um Stoff zu neuen Werken zu sammeln, und hat sich sodann vor wenigen Monaten in München niedergelassen.

Wenn wir demnächst nun unsern Blick wieder hieher und auf die Leistungen im Gebiet der Historienmalerei während des letzten Jahres wenden, so begegnet uns zuerst Eduard Steinle, der unserer Betrachtung zwei verschiedene Seiten — deren jede besonders hervorzuheben — darbietet, nämlich seine Thätigkeit als Künstler und sein Wirken als Lehrer. Was Steinle's künstlerisches Schaffen betrifft, so möchte vor Allem sein Bild „Eva und Abel“ zu nennen sein, das in unglaublich kurzer Zeit begonnen und vollendet eine eigenthümliche Poesie der Auffassung mit meisterhafter Durchführung verbindet. Eva sitzt unter einem Apfelbaum, den Spinnrocken in der linken Hand, mit einem Thierfell bekleidet. Das schöne Haupt mit der Fülle langherabwallenden üppigen Haares, so wie der rechte Arm sind nach oben gehoben, wo Abel, ein 4—5jähriger Knabe, auf niedrigem Aste sich schaukelnd, einen Apfel in die Hand der Mutter gleiten läßt. Tiefer ergreifend dürfte nicht leicht der Contrast der kindlich spielenden Unschuld mit dem innersten Betroffensein von der Schuld dargestellt werden können. Der Apfel in der Hand des Kindes wird zum Wecker des Schuldbewußtseins im Busen der Mutter. Und wie schön ist das Herbe dieses Bewußtseins wieder durch die fein eingewebenen Züge der mütterlichen Liebe und der Reue über das nun einmal Geschehene gemildert! Es ist eine Reue, die bereits das ganze Wesen Eva's vergeistigt und verklärt hat; die Worte der Weissagung eines künftigen Retters steigen in diesem Augenblick tröstend vor ihrem Geiste auf. Aber — noch liegt die Buße ihrer Schuld vor ihr — und in der Ferne erblicken wir Adam, im Schweiße seines Angesichts das Feld bauend. Das sind die Grundgedanken des Bildes, das in den Besitz des k. k. österreichischen Gesandten Herrn Baron v. Hübner in Paris übergegangen ist. Die Figuren desselben sind etwas unter Lebensgröße.

Sodann hat Steinle sich mit der Vollendung seines großen Altarbildes: „Predigt Petri am Pfingstfeste“ beschäftigt, das für eine Kirche in Riga bestimmt, gegenwärtig im Städelschen Kunst-Institut ausgestellt ist. Auf einer erhöhten Estrade vor dem Eingang eines seitwärts befindlichen Hauses steht Petrus mit erhobener Hand, begeistert zum Volke redend, das zu seinen Füßen sich geschaart hat; eine gewaltige Figur voll Kraft und inniger Glaubensüberzeugung, erfüllt vom heiligen Geiste, dessen Symbol in einer Strahlenglorie oben im Bilde erscheint. Besonders hervorzuheben ist der ins Profil gewendete Kopf mit dem Ausdruck der sprechenden Begeisterung. Man sieht, wie die Rede aus ihm gleichsam hervorströmt und in verschiedenen Graden die Zuhörer mit steigender Bewegung erfüllt; und selbst die hinter Petrus aus der Thür tretenden Apostelgestalten horchen verwundert über das, was sie vor sich sehen und in sich empfinden. Ein Jüngling, mit glänzenden Gewändern angethan, im Vordergrund des Bildes scheint eben herbei gekommen zu sein. Die noch im Schreiten begriffene, vordrängende, etwas hastige Bewegung, der in die Höhe zu Petrus blickende Lockenkopf, das glänzende Auge und die Bewegung der Hand sprechen das Ergriffensein von dem im Moment Gehörten und mit dem Feuer frischer Jugend Erfaßten aus. Neben ihm steht ein Mann von reifern Jahren, gebräunten Antlitzes, schwarzen Bartes, das Haupt von gold- und silberdurchwirktem dunkelrothem Turban umschlossen. Er hält die Hände auf dem Rücken zusammengelegt und prüft ruhig und bedächtig die Worte, denen er eben seine Aufmerksamkeit schenkt. Demüthig sitzt auf der entgegengesetzten Seite eine alte blinde Frau, es liegt eine tiefe Innigkeit im Ausdruck ihres Kopfes, eine unsägliche Freudigkeit, mit der sie die Himmelsbotschaft vernimmt. Neben ihr steht angelehnt ein Knabe, ihr Führer. Im Mittelgrunde ziehen sich die Zuhörer in verschiedenen Gruppen an einer leicht aufsteigenden Anhöhe hinauf. Ein römischer Krieger im Panzerkleid, grade vor sich hinblickend, einige Frauen, darunter eine mit einem lieblichen Kind auf dem Arm, sodann ein Aethiopier, dessen weiße Gewänder die dunkele Hautfarbe vortheilhaft hervorheben, sind hiebei besonders zu bemerken. Den Hintergrund bildet die Stadt Jerusalem, im hellen Sonnenglanz daliegend, während die vordern Gruppen in gedämpfterm Licht erscheinen, das die tiefen und kräftigen Lokalfarben zu einer Geltung gelangen läßt, die dem Ernst des Gegenstandes vollkommen entspricht. Steinle hat unter den Zuhörern die Bildnisse mehrerer befreundeter Künstler angebracht; auch sein eigenes befindet sich darunter, jedoch ist der betreffende Kopf in so starker Verkürzung genommen, daß die Portraitähnlichkeit nur bei genauerer Prüfung erscheint. Dem Vernehmen nach wird das Bild schon in Kürze nach seinem Bestimmungsort abgehen und wird vielseitig bedauert, daß dasselbe somit nicht zur großen Münchener Ausstellung kommen kann; es würde zur Repräsentation der Leistungen neuerer deutscher Kunst dort in würdiger Weise beigetragen haben.

Eine dritte, von Steinle im Herbste des vergangenen Jahres begonnene Arbeit ist ein Cyklus von sechs Aquarell-Cartons, Scenen aus Clemens Brentano's Dichtungen darstellend, von denen bis jetzt drei vollendet sind. Sie sind zur Ausschmückung eines Prunkgemaches in der Wohnung eines hiesigen Kunstfreundes und Verwandten des Dichters bestimmt und dürfen den schönsten, sich eines allbekannten Rufes erfreuenden Darstellungen des Meisters auf dem Gebiete christlicher Romantik in jeder Hinsicht zur Seite gestellt werden.

Sodann muß noch hervorgehoben werden ein Aquarellgemälde „die h. Magdalena wird in der Wüste von einem Engel durch die h. Communion gestärkt.“ Es ist ein Bild von tief ernster Wirkung, das im Farbenton an die besten alten Temperabilder italienischer und niederländischer Meister erinnert. Die Ausführung ist dabei höchst delikat bis in Detail gehend. Die durchaus originelle Auffassung zeigt Magdalena knieend, die ganze Gestalt, selbst Hände und Füße, von einem dunkelrothen Mantel umhüllt, das lange goldene Haar unter dem untern Saume des letztern hervorquellend und noch auf der Erde sich ringelnd. Der Ausdruck des feinen Kopfs zeigt eine wunderliebliche Anmuth, verbunden mit dem strengen Ernst der Büßerin. Schön ist auch die Gestalt des Engels, der zu ihr herabschwebt; eine einfache Landschaft mit einer Grotte bildet den Hintergrund. Das Bild würde sich trefflich zur größern Ausführung etwa für einen Communion-Altar eignen.

Von Zeichnungen sind außerdem zu erwähnen: eine Darstellung der vier Jahreszeiten — eine leicht aquarellirte Arabesken-Composition in runder Form, die als Einfassung die zwölf Sternbilder zeigt. Die vier Jahreszeiten repräsentiren hier zugleich die Lebensalter des Menschen, so wie die vier kirchlichen Hauptfeste des Jahres sich als glänzende Sterne zeigen, gleichsam als durchsichtiger feiner Blüthenduft über den Blumen und Ranken, die den Rahmen und die Basis der einzelnen Gruppen bilden. Das Blatt gehört zu den sinnigsten Arbeiten des Meisters.

Einige andere Zeichnungen mögen hier nur flüchtig erwähnt werden, z. B. „Christus (als 15—16jähriger Jüngling) hilft dem h. Joseph bei seiner Arbeit“, eine schön ausgeführte Bleistiftzeichnung. Sodann die „Ankunft Maria's und Joseph's in Bethlehem“, ein Bild von eigenthümlicher Auffassung. Maria steht einsam im Vordergrunde unter einem Baume, von Vorübergehenden verspottet, während Joseph im Hintergrunde, durch die Straßen des Städtchens schreitend, vergeblich nach Obdach späht. Mehrere Gruppen von Pilgern ziehen in der Mitte des Bildes nach dem Stadtthor. Das Blatt ist eine leicht getuschte Sepiazeichnung.

Ueber Steinle's Wirksamkeit als Lehrer mögen einige Bemerkungen um so mehr erlaubt sein, da sie vielleicht in weitern

Kreisen Stoff zu prüfendem Nachdenken geben könnten. Steinle greift nämlich die bis dahin in ziemlich allgemeiner Geltung stehenden akademischen Lehrprinzipien in reformatorischer Weise an und hat einen eignen Weg eingeschlagen für dessen praktische Zweckmäßigkeit ein mehrjähriger Erfolg bei seinen jüngern, von ihm durchaus gebildeten, Schülern ein evidentes Zeugniß abgiebt. Er verwirft die bisherige Art nach der Antike zu studieren insofern, als ein zu großes Gewicht auf ein ausschließliches ängstliches Nachahmen derselben gelegt wurde, das doch bei dem angehenden Kunstjünger in der Regel ein unverstandenes ist und die Zeit für andere, wenigstens ebenso wichtige, Studien gänzlich absorbirt. Dergleichen Studien sind nach seiner Lehrmethode die Werke der Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, seien es nun Bilder, Kupferstiche, Handzeichnungen oder Facsimile's nach denen er fleißig zeichnen läßt. Ebenso legt er seinen Schülern Originalradirungen, besonders Köpfe von Rembrandt, v. Dyk u. s. w. zur Nachbildung in vergrößertem Maaßstab vor. Mit besonderm Nachdruck wird dabei ein fortwährendes, möglichst vielseitiges Studium nach der Natur behandelt, sowohl nach dem Nackten, nach Köpfen, Händen und einzelnen Theilen des Körpers, als nach Gewändern und kostümirten Gestalten. Der einförmigen Uebung des in je 6 Wochentagen ausgeführten Aktes giebt er dadurch eine belebende Abwechselung, daß er zuweilen das Modell jeden andern Tag die Stellung wechseln läßt, um so die Schüler neben präciser Durchführung, auch zu flinker, entschiedener Auffassung der Natur zu bilden. Steinle dringt vor allem auf lebendiges Verständniß. Erst verstehen lernen — dann darstellen; das gilt bei ihm für die Studie sowohl, wie für das eigentliche Kunstwerk. In der Technik des Oelmalens befolgt er das Princip vom Ganzen zu den Theilen, von dem allgemeinen Grundton der Gesammtfarbe nach und nach bis ins feinste Detail derselben überzugehen, und dringt auf dessen Anwendung beim Unterricht. Sein Atelier steht seinen Schülern jederzeit offen und die Art und Weise seines Verfahrens, begleitet von lehrreicher Erklärung, wirkt auf dieselben um so mehr, als durch das Beispiel das lehrende Wort unterstützt wird, und Steinle jeder Art von Geheimhaltung seiner künstlerischen Produktionen fern ist.

(Fortsetzung folgt.)

Einige Bemerkungen
über die Geschichte der deutschen Künste von Ernst Förster, nebst Nachträgen über denselben Gegenstand.

Von **G. F. Waagen.**

(Fortsetzung.)

Bei dem genauen Studium, welches ich im Jahre 1846 während eines Aufenthalts von acht Tagen in Brügge von den Bildern der Eyck'schen Schule daselbst gemacht habe, benutze ich diese Gelegenheit, um noch einige von den Angaben des Verf. abweichende Ergebnisse derselben in Betreff der Bilder des Memling mitzutheilen. Der Verf. setzt die Malereien des Ursulakastens um 1480. Ich finde darin die Eigenthümlichkeit des Künstlers, Freiheit und Grazie der Motive, Feinheit der Zeichnung, Ausbildung des Hell dunkels, Weiche der Umrisse und der Pinselführung selbst noch mehr entwickelt, als in dem schönen Bilde für Nevenhoven von 1487 und bin überzeugt, daß Passavant der Wahrheit sehr nahe kommt, wenn er die Ausführung desselben um 1489 ansetzt und nicht nöthig gehabt hätte, diese Ansicht in einem Beisatz zweifelhaft zu machen.*) Aus derselben Epoche halte ich denn auch die sieben Freuden der Maria zu München und die Passion zu Turin, da ich dem Urtheil des Verf., daß sie diesen nahe verwandt sind, völlig beistimme. Wie derselbe jedoch die von Passavant dem Memling abgesprochene, mit 1480 bezeichnete, für den Adrian Reims ausgeführte Kreuzesabnahme in der Sammlung jenes Hospitals in Brügge für später halten kann, als jene Wunderwerke, ist mir durchaus unbegreiflich. Denn, wenn ich gleich seine Ansicht theile, daß dieses ebenfalls eine Arbeit des Memling ist, so beweisen doch die viel magerern Glieder, die schwächere Zeichnung, welche auch Passavant dagegen eingenommen haben, daß es um ein Namhaftes früher fallen muß, als jene Bilder. Dagegen finde ich mich in Betreff der zwei Oelgemälde in der Akademie zu Brügge, welche dort dem Memling zugeschrieben worden, sowohl mit dem Verf., als mit Passavant im Widerspruch. Den mit 1484 bezeichneten, großen Altarschrein, in dessen Mitte der heilige Christoph, halte ich nämlich gegen die Ansicht jener Forscher, mit Bestimmtheit für ein, wenn schon in manchen Stücken, namentlich in dem Christuskinde und der breiteren und handwerksmäßigeren Behandlung mancher Theile, zumal des Landschaftlichen, etwas schwächeres, doch für ein echtes Werk des Memling. Der Ausdruck der inneren Erleuchtung in dem Christoph ist nämlich höchst lebendig, die Heiligen, Benedict und Eligius, sind von der schlagendsten Uebereinstimmung mit den einzelnen Heiligen auf dem Altar der Kreuzigung zu Lübeck und ganz vortrefflich. Die Behandlung der Fleischtheile und der Gewänder stimmen wieder sehr mit der Vermählung der Catharina überein. Endlich verdient doch auch der Umstand, daß es schon im Saal der Directoren des Hospitals vom heiligen Julian, wo es Descamps sah, als ein Werk des Memling gegeben wurde, einige Beachtung. Dagegen kann ich mich durchaus nicht überzeugen, daß die dort befindliche Taufe Christi, wie dieselben Forscher urtheilen, von Memling herrührt. Ich finde darin vielmehr in allen Stücken die Stufe der Ausbildung, welche der letzten Generation der Schule des van Eyck, einem Quintyn Messys, einem Mabuse, in dessen früherer Zeit, eigen ist. Die Luftperspektive ist feiner, der Vortrag weicher, die Bäume der Landschaft mehr individualisirt, als bei allen früheren Meistern der Schule.*) Dabei ist das Gefühl minder energisch, sondern sentimental im edleren Sinne des Worts, endlich die Zeichnung schwächer. Es ist keinenfalls früher, als aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, und die Angabe des Verf., daß es mit 1484 bezeichnet sei (S. 117), ist wahrscheinlich eine Verwechselung mit jenem Datum auf dem Christopherusaltar, denn umsonst habe ich verschiedentlich auf den inneren und äußeren Seiten nach einer Jahreszahl gesucht. Passavant legt ein Gewicht darauf, daß Descamps dieses Bild schon, da es sich noch auf dem Rathhaus befand, als ein Werk des Memling anführe**), indeß habe ich diese Aeußerung weder in seiner Kunstgeschichte, noch in seiner Reise durch die Niederlande finden können. Endlich sehe ich mich auch nicht im Stande, der Ansicht über das jetzt unter Nr. 28 im Museum zu Antwerpen aufgestellte Diptychon, welches der Verf. (S. 122) und Passavant***) in seiner Gesammtheit dem Memling beilegen, beizupflichten. Fürs erste finde ich einen sehr großen Unterschied zwischen den inneren und äußeren Seiten. Für die ersteren, die Maria mit dem Kinde und den knieenden Abt, stimme ich zwar aus vollem Herzen in die Bewunderung ein, welche jene Forscher ihnen spenden, finde aber in der hohen Milde der Jungfrau, dem edlen Styl der Falten, dem tiefen,

*) Lettre a Mr. O. Delepierre p. 23. Peut-être fut elle peinte avant cette époque. Die mündliche Mittheilung der Oberin jenes Hospitals, daß der Ursulakasten zufolge Nachrichten im Hospital von Adrian Reims im Jahre 1480 bestellt und 1486 beendigt worden, welche Passavant Kunstbl. 1843. S. 259 giebt, lasse ich, bis darüber eine Veröffentlichung dieser Nachrichten von kundiger Hand erfolgt, auf sich beruhen.

*) Näheres darüber im Kunstbl. von 1847. S. 214.

**) Kunstbl. von 1841 S. 34.

***) Kunstbl. 1843 S. 257 f.

ſatten und warmen Ton der Färbung, der Form und Behandlung der Architektur, ja ſelbſt in dem Lamm und den ſonſtigen Muſtern des Fußbodens, eine ſehr nahe Verwandtſchaft zu den van Eycks und namentlich zu den Theilen des Genter Altars, welche von Hubert van Eyck ausgeführt worden. Auch die Gediegenheit des Impaſto ſteht ihm ſehr nahe, doch verbietet die größere Weiche und Zartheit der Behandlung, es von ſeiner Hand zu halten. Deſſenungeachtet gehört die Ausführung, welche von der des Memling an allen, mir von ihm bekannten Bildern verſchieden iſt, noch ſicher in die erſte Hälfte des 15. Jahrhunderts, und bezieht ſich das auf einer Conſole in dem Bildchen mit dem Abt enthaltene Monogramm GH wahrſcheinlich auf den Namen des unbekannten Meiſters. Dieſe meine im Jahre 1846 gebildete Ueberzeugung von dem ſtarken van Eyckſchen Element in dieſem Bildchen iſt inſofern beſtätigt worden, als man nach einer Mittheilung des Grafen Leon de Laborde neuerdings in Frankreich daſſelbe als eine unzweifelhafte Arbeit eines der Brüder van Eyck aufgefunden hat, ſo daß er ſie das Original der unſrigen nennt. Die beiden Bildchen der Außenſeite, der Chriſtus und der andere knieende Abt, erſcheinen mir dagegen für Memling viel zu gering und auf ſie allein iſt die auf erſterem befindliche Jahreszahl 1499 zu beziehen. Dem Chriſtus fehlt in Form und Ausdruck die Würde, die Brüche der Falten ſind ſcharf, die Färbung kalt, beſonders im Fleiſch der Lokalton kühl röthlich, die Schatten ganz grau, die allerdings meiſterliche Behandlung endlich für Memling zu derb.

Wenn der Verf. (S. 126) die beiden Bilder in der Akademie zu Brügge, welche das Urtheil des Cambyſes über den ungerechten Richter und deſſen Beſtrafung vorſtellen, von der darauf befindlichen Jahreszahl 1498, worauf ich zuerſt aufmerkſam gemacht, unbeirrt noch immer dem erſt 1616 geſtorbenen Anton Claeyſſens beimißt, von dem überdem im Rathhauſe zu Brügge ein mit dem Namen und 1574 bezeichnetes Bild, ein Gaſtmahl vorſtellend, welches einen gänzlich verſchiedenen Maler zeigt, vorhanden iſt, ſo iſt dieſes grade kein Beweis ſeiner hiſtoriſchen Genauigkeit.

Ungemein willkührlich und einſeitig iſt die Charakteriſtik des Verf. von den Meiſtern Quintin Meſſys, den er bei dem Ausgang der Schule der van Eyck als Vertreter des Idealismus und Rogier van der Weyden dem jüngeren, welchen er als Vertreter des rohſten Realismus hinſtellt, und ihm allen Schönheitsſinn, ſo wie das richtige Maaß des Ausdrucks abſpricht. Obgleich ein begeiſterter Bewunderer der geiſtigen Höhe und Zartheit des Quintyn, kenne ich auf den wenigen vorhandenen Bildern von Rogier d. j. keine ſo ſtarke Carricaturen, als die, ſelbſt von dem Verf. als ſolche bezeichneten Henkersknechte, welche Johannes in Oel ſieden, auf dem einen Flügel des Hauptbildes von ihm im Muſeum zu Antwerpen, und iſt er unzweifelhaft, ſchon nach dem Zeugniß des van Mander, der Urheber jener derbrealiſtiſchen Darſtellung der Wechsler, wenn ſchon die meiſten Bilder der Art auf die Rechnung ſeines Sohnes Jan kommen. Auf der andern Seite herrſcht in dem Hauptwerk Rogiers d. j., der in zwei Exemplaren in Spanien und einem dritten im Muſeum zu Berlin befindlichen Kreuzabnahme, welche Paſſavant ihm neuerdings auch für die Erfindung vindicirt hat, ein ſo ergreifendes und wahres Pathos, dergleichen die ganze Schule der van Eyck nur wenig aufzuweiſen hat, und iſt dem Kopfe der Maria, dem Motiv in dem Leichnam Chriſti gewiß auch das Gefühl für Schönheit nicht abzuſprechen, obſchon ich das Unſchöne in einigen Köpfen und Motiven keineswegs leugnen will. Ich halte es daher für meine Pflicht, einer ſolchen Mißhandlung dieſes trefflichen Meiſters entgegenzutreten.

Das Urtheil des Verf. über die vier ſehr merkwürdigen niederländiſchen Teppiche in Dresden, welche ihm in einer wenigſtens mittelbaren Beziehung zu Quintyn Meſſys zu ſtehen ſcheinen, verräth keine beſonders ſcharfe Beobachtung. Nur bei der Kreuzigung iſt ein Einfluß jenes Meiſters zu erkennen, aber in ſolchem Grade, daß der Carton hierzu wohl ſicher von ihm herrührt. Zugleich iſt dieſer Teppich von ſehr vorzüglicher Arbeit. In der nächſtdem bedeutendſten Kreuztragung findet ſich dagegen in den Charakteren, den Formen, Motiven und Faltenwurf eine ſo auffallende Verwandtſchaft zu Rogier van der Weyden dem jüngeren nach ſeinem Hauptwerke, jener Kreuzabnahme, daß ich ihn beſtimmt für den Urheber des Cartons halte. Indeß giebt die ungleich geringere Ausführung des Teppichs ſeinen Geiſt lange nicht ſo treu wieder, als dieſes in Bezug auf den Quintyn mit der Kreuzigung der Fall iſt. Auch die Cartons zu der Geburt und der Himmelfahrt dürften von der Hand des Rogier ſein, obgleich hier die mittelmäßige Ausführung noch tiefer unter ihm ſteht, als bei der Kreuztragung. Die Aeußerung des Verf. über Jan Moſtaert, daß man auf die, ihm nur nach Annahmen und Schlußfolgerungen beigemeſſenen Bilder keine Charakteriſtik begründen könne, iſt inſofern merkwürdig, als die ſogenannten Bildniſſe der Jacqueline von Baiern und des Frank von Borſelen im Muſeum zu Antwerpen nicht allein von van Mander angeführt, ſondern auch als ſolche von Follema geſtochen worden ſind. Wir beſitzen hierin alſo einen vollkommen ſicheren Ausgangspunkt für dieſen Meiſter, ſo daß auch Paſſavant keinen Anſtand genommen, ſowohl dieſe Bilder, als das ſehr nahe damit übereinſtimmende Gemälde der Maria mit den Propheten und Sibyllen an demſelben Orte, als Werke von ihm aufzuführen. Wenn der Verf. bei ſo bewandten Umſtänden dieſen Meiſter ausſchließt, dagegen den älteren Rogier van der Weyden, für den der einzige Ausgangspunkt nach ſeiner Anſicht nur in einer Copie nach dem Reiſealtärchen aus Miraflores beſteht, ausführlich beſpricht, ſo iſt es ſchwer, hier ein leitendes Princip der Kritik zu erkennen.

In Betreff des Todesjahres von Martin Schongauer, welches der Verf. nach ſeiner Lesart, Hans Burglmair, ſtatt der bisherigen, Hans Largkmair, auf dem bekannten Zettel der Rückſeite des Bildniſſes zu München unwiderſprechlich berichtigt zu haben glaubt (S. 191), muß ich bei dieſer Gelegenheit ausſprechen, daß dieſes bei mir keineswegs der Fall iſt. Vor Allem finde ich die Uebereinſtimmung der Schrift auf jenem Zettel mit den in Facſimiles beigebrachten Proben von unzweifelhaften Schriften von der Hand des H. Burglmaier keineswegs ſo groß, um jene Inſchrift mit einiger Sicherheit von ſeiner Hand zu halten. Dieſes in den einzelnen Buchſtaben nachzuweiſen, würde zu weitläuftig ſein. Ich begnüge mich daher hier mit der Bemerkung, daß ich mit dieſer Anſicht keineswegs allein ſtehe, ſondern dieſelbe von einem der erfahrenſten Kenner alter Drucke und Schriften, dem Geheimrath Sotzmann, getheilt wird. Zunächſt aber iſt mir nie ein Bild des H. Burglmaier vorgekommen, welches irgend eine Verwandtſchaft zu der ideellen Richtung des Martin Schongauers verriethe, wie es doch ſein müßte, wenn er, falls jene neue Lesart richtig, deſſen Schüler geweſen, ſondern von ſeinen frühſten bis zu ſeinen ſpäteſten Werken, habe ich immer nur die entſchieden realiſtiſche Kunſtweiſe finden können, welche für den Charakter der Augsburgſchen Schule beſonders eigenthümlich iſt. Es wäre daher wohl zweckmäßig geweſen, wenn der Verf., da es ſich hier um eine Hauptſtütze für ſeine Anſicht handelt, die Bilder aus der früheren Zeit d. h. Burglmaier, welche deutlich auf die Eigenthümlichkeiten des Styls von M. Schongauer hinweiſen, etwas näher bezeichnet hätte. Die Auskunft, jene in dem Regiſter zu Colmar enthaltene Angabe, welche den Tod des M. Schongauer als im Jahr 1488 angiebt, um die auf dem Zettel enthaltene von 1499 an die Stelle zu ſetzen, dadurch zu beſeitigen, daß der Verf. annimmt, der Schreiber habe dort irrig ſtatt MDLXXXXVIIII das Jahr MDLXXXVIII geſetzt, mithin

ein X und ein I vergessen, scheint mir endlich doch sehr gewagt und willkührlich. Um diese Annahme wahrscheinlich zu machen, führt der Verf. den Umstand an, daß jenes Register nur ein Auszug aus den Urkunden und nicht früher als 1507 angefertigt sei. Nun ist aber doch wohl ein amtlich veranstalteter Auszug von einer größeren Autorität, als ein Zettel auf der Rückseite eines Bildes, von dem Niemand weiß, wann und von wem er darauf geklebt worden, da der beschädigte Name wohl nie mit Sicherheit zu entziffern sein wird? Für mich bleibt wenigstens das Jahr 1488 als das Todesjahr des M. Schongauer bis jetzt unerschüttert.

Unter den Werken des Martin Schongauer führt der Verf. auch ein kleines Madonnenbild bei dem Bildhauer Entres in München als sehr fein auf. Ich gestehe, daß mir dasselbe, zumal in den Händen, welche alles Verständnisses entbehren, für diesen größten deutschen Meister seiner Zeit als viel zu schwach erscheint.

In Betreff der angeblichen Bilder des Zeitbloom in der Georgenkirche zu Nördlingen, einer mit 1463 bezeichneten Kreuzigung und einer mit 1468 bezeichneten Verspottung Christi, findet der Verf. (S. 199 f.) diese Benennung zwar zweifelhaft, er läßt sich indeß dabei zwei Ungenauigkeiten zu Schulden kommen, indem er das sogenannte Monogramm als auf dem ersten Bilde angiebt, während es sich doch nur auf dem zweiten befindet, und dasselbe ungenau wiedergiebt. Da es sich hier um den Bildungsgang eines der ausgezeichnetsten Meister der deutschen Schule handelt, und jene irrige Annahme, daß die Verspottung Christi von Zeitbloom herrührt, mehrfach, ja selbst in Kuglers Handbuch Eingang gefunden hat, so erscheint es mir angemessen, diesen Punkt etwas näher zu erörtern. Ich hatte früher beide Bilder mit Bestimmtheit Fritze Herlen dem älteren zugesprochen. *) Später ist jenes Monogramm die einzige Ursache gewesen, das Bild für ein Werk des Zeitbloom zu erklären. Ich habe diese Benennung auf sich beruhen lassen, bis ich im vorigen Jahre Gelegenheit gefunden, jenes Zeichen an Ort und Stelle zu untersuchen. Ich bin dadurch nun zu der Ueberzeugung gelangt, daß dasselbe sich weder auf den Zeitbloom, noch überhaupt auf den Maler, sondern auf den Stifter des Bildes bezieht. Um jedermann in den Stand zu setzen, meine Gründe hiefür zu prüfen, erfolgt hier das Facsimile des Zeichens nach einer Durchzeichnung, welche ich der Güte des Herrn Freiherrn von Löffelholz in Wallerstein verdanke.

Dieses ist nun bisher Z und B gelesen und als das Monogramm von Zeitbloom ausgelegt worden. Zuvörderst bemerke ich, daß es bei der Bildung von Monogrammen der Künstler im Mittelalter gegen den Gebrauch ist, dieselben allein aus Buchstaben der verschiedenen Sylben des Zu- oder Familiennamens mit gänzlicher Unterdrückung des Taufnamens zusammenzusetzen, sondern daß hierzu fast durchgängig die Anfangsbuchstaben des oder der Tauf- und des Zunamens gewählt werden sind, wofür Beispiele anzuführen die Leser dieses Blatts beleidigen hieße. Dagegen wüßte ich für die erste Art fast nur das Beispiel des Monogramms von H. Aldegrever anzuführen. Zunächst läßt sich eine ähnliche Bezeichnung auf keinem der ziemlich zahlreichen Bilder des Zeitbloom nachweisen, welche demselben nach dem einstimmigen Urtheil aller Forscher mit Sicherheit angehören. Dann aber kann der zweite Buchstabe meines Erachtens durchaus nicht als ein B, sondern nur als ein R gelesen werden. Da bekanntlich der Psalter in der Vulgata mit einem B anfängt, und dieser, nächst den Evangelien, von den frühesten Zeiten bis zu dem Ausgang des Mittelalters das am häufigsten abgeschriebene Buch ist, so habe ich bei meinen Studien von Miniaturen Gelegenheit gehabt, dergleichen aus einem jeden Jahrhundert und aus den verschiedensten Ländern in großer Anzahl zu sehen, aber stets als charakteristisch gefunden, daß der untere Zug einwärts, und im Gegensatz bei dem großen R, daß derselbe, wie hier, auswärts geht. Hiedurch aber wird jede mögliche Deutung des Zeichens auf Zeitbloom vollends ausgeschlossen. Die Anbringung auf einem Schildchen von der Form, wie wir sie hier sehen, beweist aber überdem, daß es sich überhaupt nicht auf den Maler beziehen kann. Gewöhnlich finden sich die Monogramme der Maler ohne alle Einfassung vor, wählten sie aber eine solche, so bestand sie in einem Täfelchen. Dergleichen Schilder aber dienten ausschließlich zur Aufnahme von Wappen, oder von Zeichen von Gewerken, oder Privatpersonen. Daß unser Schildchen sich aber auf den Besteller des Bildes bezieht, geht aus dessen Anbringung an der Geländerwand der Treppe hervor, auf deren ersten Stufe derselbe anbetend kniet. Wenn man dagegen einwenden will, daß die Buchstaben jenes Zeichens ja gar nichts mit dem in der Unterschrift des Bildes, als des Stifters, enthaltenen Namen Hans Genger gemein hätten, so erwiedere ich darauf, daß die Zeichen, welche die nicht mit eigentlichen Wappen begnadigten Bürger, z. B. die Steinmetzen, führten, meist ganz willkührlich und von den Namen unabhängig gewählt wurden. So weist der in diesen Dingen besonders kundige Freiherr v. Löffelholz nach, daß auf dem in derselben Kirche befindlichen, übrigens geringen Votivbilde einer Kreuzigung der Familie Gundelfinger, welche damals noch kein Familienwappen hatte, vor dem knieenden Endres Gundelfinger ein ähnliches Schild mit dem folgenden Zeichen vorhanden ist:

Aus einem Vergleich dieses Zeichens mit dem auf dem fraglichen Bilde, erscheint es überhaupt sehr zweifelhaft, ob die Aehnlichkeit desselben mit Buchstaben nicht rein zufällig ist. Das Gemälde selbst zeigt nun aber in allen Stücken, der scharfen Charakteristik, der Färbung, der Malweise, die auffallendste Uebereinstimmung mit den beglaubigten, in derselben Kirche befindlichen Werken Fritze Herlins des alten. Auf der andern Seite ist es von allen Bildern des Zeitbloom so verschieden, daß sich zu keinem derselben auch nur ein Uebergang finden läßt. Dagegen erkenne ich in den letzteren allerdings in der milden Gefühlsweise, wie in der Zusammenstellung der Farben eine Verwandtschaft zu den allerdings ungleich schwächeren Bildern des Hans Schühlein von Ulm, mit dessen Tochter er bereits 1483 verheirathet war, welches Beides ein Verhältniß zu ihm als Lehrer ganz natürlich erscheinen läßt. Zu meiner großen Befriedigung habe ich gefunden, daß der Conservator der Königl. Bildergalerie zu Augsburg, Herr Eigner, meine Ansicht über obiges Bild ganz theilt. Da derselbe nämlich gelegentlich der Restauration sämmtlicher werthvollen Bilder der Georgenkirche zu Nördlingen, und namentlich der des alten Fritze Herlin und der Mehrzahl der Hauptwerke des Zeitbloom, die Gemälde dieser beiden Meister Monate lang vor Augen gehabt hat, so dürfte wohl nicht leicht Jemandem ein Urtheil über dieselben in solchem Maaße zustehen als ihm.

(Fortsetzung folgt.)

*) Kunstwerke und Künstler in Deutschland Thl. 1. S. 353.

Zeitung.

Berlin. Der Dr. Joh. Christ. Elster, Verfasser eines Werkes über „die höhere Zeichenkunst", welches im vorigen Jahrgange des D. Kunstblattes S. 377 eine sehr günstige Beurtheilung fand, ist plötzlich in Helmstädt gestorben. Er war mit der Herausgabe seiner lateinischen und deutschen metrischen Uebersetzung von des Appulejus „Amor und Psyche" aus dem „goldenen Esel" beschäftigt und hatte eben den 10ten Druckbogen corrigirt, der die Ueberschrift: „Psyche's Auffahrt zum Himmel" hat. Das Werk wird demnächst bei Rud. Weigel in Leipzig erscheinen und von diesem mit beigegebenen Illustrationen nach Rafael u. A., so wie mit einer Compostition von der Hand Rudolph Elster's, Sohnes des Verstorbenen, geschmückt sein.

Wien, im Mai. Trotz dem nahen Kriegsgetümmel und der Furcht vor gewaltigen Ereignissen, welche die Kunst leicht in den Hintergrund drängen können, ist es in unserem Kunstleben nicht ganz todt, nicht so stille, als in den Friedensjahren vor 1848. Die Modellirung der Reiterstatue des Erzherzogs Karl, welche dem Bildhauer Fernkorn anvertraut ist, schreitet rüstig vorwärts; es ist nicht unmöglich, daß das ganze Modell bis im Spätherbste im Thon vollendet ist. H. Gasser's Bielandstatue wird demnächst nach München in die k. Gießerei und eine für den Fürsten Schwarzenberg in Lebensgröße gearbeitete Madonna mit dem Jesuskinde nach Böhmen wandern. Auch zur Ausschmückung der Lerchenfelder Kirche mit Fresken werden die Gerüste aufgerichtet, in den Ateliers der beschäftigten Künstler wird an den Kartons gearbeitet. Prof. Blaas ist nebenbei noch mit Kartons für die Fether Kirche*) beschäftigt; sie sollen noch im Laufe dieses Sommers al fresco ausgeführt werden. Auch aus anderen Gegenden der südöstlichen Donauländer kommen unseren Künstlern Aufträge, so den Professoren Rösner und Kupelwieser ein großartiger Altar für die Kathedrale in Kalocza, und dem erstgenannten Künstler der Bau einer Kirche in Syrmien. — Die letzten Feierlichkeiten haben Künstler nur sehr wenig beschäftigt; am thätigsten waren jene, welche, wie Prof. van der Nüll, mit Zeichnungen für die prachtvollen Kapseln der Adressen beauftragt wurden. Von Bildhauern war allein H. Gasser beschäftigt, und zwar mit einem Genius der Stadt Wien, welcher oberhalb des Kärnthnerthores aufgestellt wurde.

Ein großartiger Auftrag ist den Professoren van der Nüll und v. Siccardsburg zu Theil geworden — die Entwerfung von Plänen für ein neues Universitätsgebäude. Dieses soll auf dem Glacis der Alservorstadt in der Nähe des sogenannten Schwarzspanierhauses aufgeführt werden.

Unter den Architekten herrscht auch sonst eine lebhafte Bewegung, welche durch den Konkurs der Votivkirche angeregt wurde. Man erwartet eine zahlreiche Betheiligung deutscher Künstler, wenngleich der Termin sehr kurz ist, und die Bedingungen so allgemein gestellt sind, daß über manche wesentliche Punkte Ungewißheit und Unsicherheit selbst in hiesigen Künstlerkreisen herrscht.

*) Foth ist der Name eines Dörfchens in der Nähe von Pesth, wo Graf Karoly eine prachtvolle Gruftkirche von dem Pesther Architekten Hild erbauen ließ. Tenerani liefert die Skulpturen; der Bau und die Ausschmückung kosten dem ebenso kunstsinnigen als reichen Grafen mehr als eine halbe Million Gulden C.-M.

Angenehm wurde man durch (in Alt-Oesterreich nicht üblichen) Auszeichnungen an Künstler überrascht, welche denselben bei Gelegenheit der Vermählung des Kaisers zu Theil wurden. Die Professoren van der Nüll, v. Siccardsburg, J. N. Geiger, der Sekretair der Akademie, in Venedig Architekt P. Selvatico und der Architekt Kranner wurden dekorirt. Auch wird in den Annalen Oesterreichs aufgezeichnet werden, daß das allerhöchst genehmigte Volkslied die Verse aufgenommen hat:

Mit des Geistes heil'gen Waffen
Siege Kunst und Wissenschaft!

Dieser Verse allein halber, durch welche Kunst und Wissenschaft als eine Macht in Oesterreich anerkannt werden sind, hätte der Dichter des Volksliedes, Herr J. G. Seidl, den Franz-Josephs-Orden verdient. — Einen minder günstigen Eindruck haben die bei dieser Gelegenheit veröffentlichten Medaillen und Denkmünzen gemacht. Bei den letzteren wurden theilweise Medailleure beschäftigt, die unserer Meinung nach nie dazu hätten berufen werden sollen; überdies sind die Denkmünzen (Gulden- und Zwei-Gulden Stücke) so schlecht geprägt, wie nur immer möglich. Desto prachtvoller wird das Gebetbuch, welches die Akademie der Kaiserin überreichen wird, ein wahres Musterstück in Geschmack. Auch das Künstleralbum, das mehr als hundert Zeichnungen, Aquarelle ꝛc. enthalten wird, dürfte nicht unwürdig der hiesigen Künstlerschaft werden, besonders wenn eine strenge Sichtung und Ausscheidung des Mittelmäßigen, das sich hier so breit macht, eintritt.

Die Betheiligung unserer Künstler bei der Münchener Ausstellung dürfte nicht unbedeutend werden, so weit sich die Sache jetzt voraussehen läßt. In Mailand wird wieder an dem Cenacolo von Leonardo da Vinci ein Restaurationsversuch gemacht. Direktor Böhm und Custos Engert sind jetzt dort, um die vorgeschlagenen Mittel zu prüfen.

Kunstvereine.

Die Kunstausstellung in Magdeburg

ist am 8. April c. eröffnet und wird gegen Mitte Mai geschlossen werden; der Katalog weist 511 Gemälde u. s. w. nach. Unter den größeren Figurenbildern stehen entschieden obenan: C. Hübner's „Rettung aus der Feuersbrunst", dann S. Diez „armes verlassenes Weib", Reichert's „Blendung Arthurs", daneben eine „Magdalena" in Doppelbeleuchtung von Macs, Morbagen's „Landleben am Comersee", und unter den Genrebildern ist van Schendel's „Scene bei einer Geflügelhändlerin" das schönste und meisterhafteste. Von den Landschaften schätzt man am höchsten „Schluß eines italienischen Kirchweihfestes" von O. Achenbach, „Mondscheinbild", „Wald nach dem Gewitter" von Jabin, dann die von W. Schirmer, Scheuren, W. Klein, nicht minder aber eine norwegische Gebirgslandschaft von A. Leu. Unter den Architekturen treten vorzugsweise hervor als besonders meisterhaft und vollendet die von Reher und Bossuet, dann die von Hasenpflug und Talke. Der Verkauf gestaltet sich täglich günstiger.

Berichtigung.

In dem Berichte aus Wien in Nr. 17. S. 132. Sp. 2. bittet man zu lesen: Karajan st. Karagan — Salm st. Selm — Camesina st. Caurestna.

Der Kunstverein zu Frankfurt am Main

beabsichtigt, einen Kupferstich oder eine Lithographie zur Vertheilung an seine Mitglieder für die Jahre 1854 und 1855 anzukaufen. Es werden daher alle diejenigen Künstler, welche im Stande sind, zu diesem Zwecke geeignete Platten dem Vereine in Vorschlag zu bringen, hiermit eingeladen, alsbald ihre Anträge demselben einzusenden (pr. Adresse: An den Kunstverein zu Frankfurt am Main).

Nach den Statuten des Vereins können nur solche Blätter berücksichtigt werden, welche noch nicht in die Oeffentlichkeit und den Handel gelangt sind. Frankfurt am Main, im Mai 1854.

Die Direktion des Frankfurter Kunstvereins.

Leipziger Kunstauction.

Der Katalog der von dem verstorbenen Herrn Friedr. Jul. von Tschirschky, K. Sächs. Kriegsrath zu Dresden, mit ächt künstlerischer Anschauung, Liebe und Ausdauer gesammelten Aetzungen oder Radirungen berühmter holländischer, deutscher und anderer Meister, unter welchen sich ein schönes Werk Dietrichs besonders auszeichnet, welche **den 14. Juni und folgende Tage** zu Leipzig öffentlich versteigert werden, ist durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen.

Rudolph Weigel.

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 22. **Donnerstag, den 1. Juni.** **1854.**

Inhalt: Rundschau aus Frankfurt. (Fortsetzung.) — Einige Bemerkungen über die Geschichte der deutschen Künste von Ernst Förster ꝛc. Von G. F. Waagen. (Fortsetzung.) — Lithographie. Die Beute. Auf der Lauer. Von H. Eschke. H. Weiß. — Zeitung. Berlin. Halberstadt. Hannover. London. — Kunstvereine. Kunstausstellung in Magdeburg. Aus dem Bericht des Frankfurter Kunstvereins von 1853.

Rundschau aus Frankfurt.

(Fortsetzung.)

Die Schüler Steinle's: Frédéric Leighton. Joseph Bucher. — Philipp Winterwerb. — Adolph Schmitz. — Heinrich Hasselhorst. — Adolph Schrödter. — Moritz Oppenheim. — Jacob Becker. — Ernst Schalck. — Adolph Schreyer. — Leopold Bode. — Breuer. — Jacob Dielmann. — Angilbert Göbel. — Philipp Rumpf. — Anton Burger. — Jacob Maurer. — A. Umpfenbach. — C. Th. Reiffenstein. — Peter Becker. — Heinrich Funk. — Wilhelm Pose.

Von jüngern Künstlern, die Steinle's Richtung mehr oder weniger sich anschließen und zum größern Theil in seiner Schule gebildet sind, nenne ich: Frédéric Leighton, gegenwärtig in Rom, ein noch sehr jugendlicher Künstler, mit eminentem Talent für Form und Farbe begabt. Sein erstes größeres Werk: „Der Tod des Brunelleschi" hat neben manchen noch unreifen Erscheinungen große Vorzüge. Mehrere Bildnisse, in denen namentlich das Studium v. Dyk's unverkennbar hervorleuchtet, so wie eine Reihe durchaus origineller Compositionen berechtigen zu nicht gewöhnlichen Erwartungen.

Joseph Bucher hat sich mehrfach in kirchlichen Gegenständen bethätigt; sein letztes größeres Werk ist ein kolossales Altarbild, die Anbetung der Könige darstellend, für eine Kirche seines Heimathlandes Vorarlberg bestimmt. Es zeigt ebenfalls recht tüchtige Studien und ein eifriges ernstes Streben. Auch im Portraitfach hat Bucher sich durch lebendige Auffassung und eigenthümlich feine Individualisirung rühmlich hervorgethan. Die Wiederherstellung seiner angegriffenen Gesundheit nöthigt ihn zur Zeit zu einem längern Aufenthalt in der Schweiz, um wieder frische Kräfte zu sammeln. *)

Philipp Winterwerb, der unter Prof. Becker's Leitung seine erste Ausbildung erhielt, machte sich zuerst durch tüchtige Leistungen im Portrait bekannt. Dann unter Steinle's Führung sich begebend, lieferte er sein erstes Werk historischen Inhaltes, das vom hiesigen Kunstvereine erworben wurde. Es stellt „Othello, seine Abenteuer erzählend" vor und giebt von einem ernsten Studium der altvenetianischen Kunstweise Zeugniß.

Adolph Schmitz hat, in verschiedenen Kunstrichtungen sich versuchend, einen feinen Sinn für Farbe und Totalwirkung bewiesen. In seiner Auffassungsweise ist er entschiedener Naturalist und das Studium der neuern französischen und belgischen Meister leuchtet bei ihm vorzugsweise durch. Sein letztes dahier ausgestelltes Bild: „Christus und Judas" zeigte eine tüchtige Technik und harmonisches Colorit; die modern rationalistische Darstellung des Gegenstandes scheint uns dagegen ein Fehlgriff und ein streng christlich-religiöser Charakter bei derartigen Vorwürfen aus der h. Schrift eine unerläßliche Bedingung zu sein.

Heinrich Hasselhorst, ein sehr begabter junger Künstler, ist, wie der eben Genannte, aus Becker's Schule hervorgegangen und ein Anhänger der naturalistischen Richtung. Ein bereits vor längerer Zeit im Auftrage des hiesigen Kunstvereins begonnenes Bild „die Gerichtsscene aus dem Kaufmann von Venedig" hat leider, da Hasselhorst auch als Bildnißmaler vielfach beschäftigt ist, aus diesem Grunde noch nicht zur Vollendung gelangen können. Unter seinen Entwürfen ist eine Zeichnung: „Fallstaff in der Schenke" als besonders schön in Composition und Lichtwirkung zu erwähnen.

Adolph Schrödter, unser allbekannter trefflicher Meister, bildet durch seine Werke gleichsam den Uebergang von dem Gebiete der Historie zur Genre-Malerei. Seinem bereits in einem frühern Berichte erwähnten „Triumph des Weines", so wie dem speziell dem Rheinwein gewidmeten Festzug, hat Schrödter diesmal eine Folge von vier, mit dem originellsten Humor aufgefaßten und meisterhaft

*) Der geehrte Berichterstatter hat hier noch einen Schüler Steinle's zu erwähnen vergessen, dessen Richtung eine entschieden historische ist, nämlich Dominik Mosler aus Düsseldorf. Unser geschätzter Mitarbeiter J. D. Passavant schreibt uns über ihn: „M. malte für eine Kirche zu Ellar im Taunus ein Altarbild: „eine Jungfrau mit dem Jesuskinde" von großartiger Anordnung. Sodann für einen Pfarrherrn in Weißkirchen ein Votivbild, dessen Mitte eine Madonna mit dem segnenden Christkinde im Schooß zeigt, während zu den Seiten der h. Joseph und der h. Franciscus, die Patrone des Donators, dargestellt sind. Der fromme Sinn, welcher dieses Werk hervorgerufen, scheint uns in unserer Zeit besondere Anerkennung zu verdienen. Die Bilder selbst zeichnen sich durch eine tiefe und satte Farbengebung aus." D. Red.

behandelten Aquarellbildern zugefügt. Sie repräsentiren den Rheinwein, den Maitrank, den Punsch und den Champagner. Es dürfte für den Referenten eine schwierige Aufgabe sein, all die feinen Beziehungen und Einzelheiten darzulegen, die, in leichter Arabeskenform gegeben, unserer Phantasie so großen Genuß gewähren und dieselbe auf die angenehmste Weise beschäftigen. Das diesen Darstellungen zu Grunde liegende, in gewissem Sinne musikalische Element läßt nur Andeutungen des leitenden Gedankens zu. Das erste Blatt giebt all' die sonnige Pracht des Rheines mit seinem feurigen Wein, den lieblichen Liedern und holden Frauengestalten wieder. Das zweite Bild führt uns das heimliche, stille Walten des Frühlings mit zarten Elfengeistern mit Blüthenduft und frischer Waldesluft vor die Seele. In der dritten Darstellung braust das dämonische Treiben der Feuerkobolde, die den Punsch brauen. Das vierte Blatt zeigt den schäumenden und sprühenden Champagner; laut klingende Fröhlichkeit, entfesselt durch den Knalleffekt des gelösten Pfropfens. Das Ganze bildet eine bunte und doch wieder auf die sinnreichste Weise verschlungene Compositien, durch die eben die Eigenthümlichkeit des feurigen Sohnes der Champagne charakterisirt wird. Die Bilder sind Eigenthum des Städelschen Kunstinstituts geworden.

Von **Moritz Oppenheim** haben wir, außer einigen tüchtigen Arbeiten im Portraitfach, vornämlich ein kleines Bild zu erwähnen, das, mit der bekannten Delikatesse dieses Meisters ausgeführt, an die besten Leistungen der Niederländer des 17. Jahrhunderts erinnert. Der Gegenstand ist einfach und anspruchslos und doch liegt in dieser Einfachheit und Anspruchslosigkeit grade der Reiz des Bildes. Es stellt eine Lehrstunde dar. Der Lehrer, anscheinend ein jüdischer Schriftgelehrter, bekleidet mit einem feinen langen schwarzen Rocke und weißer Halsbinde, sitzt in einem wohlausgestatteten Gemache an einem Tische; neben ihm schreibt emsig ein Knabe, und vor ihm steht ein hübsches Mädchen, das auf seine Worte horcht. Nettigkeit, Sauberkeit und Eleganz spricht sich überall bis in die kleinsten, mit ungemeiner Pietät behandelten Nebensachen aus. Eine malerisch gewählte Beleuchtung verbreitet über das Ganze einen eigenthümlichen Zauber der Behaglichkeit und vollendet den wohlthuenden Eindruck auf den Beschauer.

Jakob Becker hat in letzter Zeit von seinen Arbeiten nichts an die Oeffentlichkeit gelangen lassen. Wir sind auf neue Produktionen des trefflichen Meisters um so gespannter, als sein voriges größeres Werk: „Flüchtende Landleute" uns leider nur auf allzu kurze Zeit zur Anschauung geboten wurde.

Ebenso müssen wir bedauern, daß wir nicht Gelegenheit hatten, von dem talentvollen Maler **Carl Engel** neuere Arbeiten zu sehen. (Siehe D. Kunstblatt Nr. 22. Jahrgang 1853.)

Von Becker's Schülern sind außer Hasselhorst und Schmitz, deren bereits oben Erwähnung geschah, noch folgende zu bemerken:

Ernst Schalk, in humoristischer und gemüthlicher Auffassung der Erscheinungen des gewöhnlichen Lebens sich mit Glück bethätigend, lieferte für den hiesigen Kunstverein ein launiges Bild: „En passant" betitelt. Ein Handwerksbursche auf der Wanderschaft, mit Felleisen, Knotenstock ꝛc. ausgerüstet, findet an einem schattigen Brunnen, wo sein Weg gerade vorbeiführt, eine schmucke Bauerndirne mit Füllung ihres Wasserkrugs beschäftigt. Bruder N. N. nicht faul, tritt unversehens rasch hinzu, umfaßt mit „kühnem Griff" die schlanke Taille der ländlichen Schönen und versucht einen Kuß auf die Lippen der Widerstrebenden zu drücken. Das Bild ist recht sauber und fleißig durchgeführt; doch möchte in Bezug auf Farbe eine allzuhäufige Anwendung violetter Mitteltöne zu vermeiden, so wie hinsichtlich der Form etwas mehr Derbheit zu wünschen sein. Es freut uns nun, sagen zu können, daß er, diese Mängel selbst fühlend, in seinem neuesten, noch nicht ganz vollendeten Bilde eines Schneiders in seiner Dachkammer eine weit frischere Behandlungsweise angenommen hat. Dazu sprudelt das Bild von Humor.

Adolph Schreyer behandelt mit Vorliebe Darstellungen von Schlachten und sonstigen bewegten Situationen, die ihm Gelegenheit geben, das Pferd in den verschiedensten Gestalten zu zeigen. Ein Bild, das ein Wettrennen zweier mit Pferden bespannter Bauernwagen darstellt, hat viel Schönes; es ist voller Leben; Farbe und Sonnenbeleuchtung sind sehr wahr. Auch in gemüthlicher Auffassung ruhiger Begebenheiten leistet Schreyer Tüchtiges, so wie er in der Darstellung von Hausthieren, besonders Hunden, ein eigenthümliches Geschick zeigt.

Nicht gewöhnliche Erwartungen knüpfen sich an die Arbeiten zweier Schüler Steinle's: **Leopold Bode** und **Breuer**, die beide durch ihre Studien und Cartons zu Gemälden bereits Proben eines ernsten Strebens abgelegt haben, der Erstere mehr in einer gemüthvollen, der Andere in einer energischen Richtung.

Wir kommen zu einer Gruppe von Malern, die durch die Art ihrer Strebsamkeit, so wie durch gesellschaftliche Zurückgezogenheit von den Kreisen der Uebrigen eine besondere Fraktion im hiesigen Kunstleben bilden. Es gehören dahin der rühmlichst bekannte **Jakob Dielmann**, sodann **Angilbert Göbel**, **Philipp Rumpf** und **Anton Burger**, alle Genremaler, außerdem der Landschaftsmaler **Jakob Maurer** und der Blumenmaler **Umpfenbach**.

Was die gemeinsame Tendenz dieser Künstler anbelangt, so hat diese zwei Seiten, deren eine unbedingt anzuerkennen ist, die andere aber die Gefahr einer Abirrung vom Wesen aller Kunst nahe zu liegen scheint. Einerseits gehen dieselben von dem Princip aus, nur die Natur, d. h. die äußere Erscheinung davon, mit möglichster Treue wiederzuspiegeln, anderseits bleibt sie unbekümmert, ob mit dieser Wiedergabe der äußern Erscheinung irgend ein geistiges Moment zur Geltung und zur künstlerischen Gestaltung komme. Daß man alles Flitterwerk, alles Prunken mit leerem Schein, alles Schönthun und alle Ziererei zu beseitigen trachtet, ist gewiß lobenswerth. Daß man aber das Kind mit dem Bade ausschütte, wird nicht zu billigen sein. Unserer Meinung nach ist der Geist, davon die Natur nur die äußere Kundgebung ist, ein ebenso wesentliches Ingredienz der Natur selbst, als der menschliche Geist ein nothwendiger Bestandtheil des ganzen Menschen ist. Und wie der Künstler fehlen würde, der uns vereinzelte Theile eines menschlichen Körpers, abstrahirend von aller geistigen Influenz, darstellen wollte, so würde nicht minder das Bestreben, einzelne äußere Erscheinungen der Natur aus ihrem Zusammenhang zu reißen und ohne geistige Durchdringung zu einem Kunstwerke zu gestalten, tadelnswerth erscheinen. — Im ersten Falle könnte der Maler zu einem geschickten Anatomen werden und aufhören, schaffender Künstler zu sein, und im zweiten vermöchte die Photographie den Künstler zu ersetzen, um so mehr, wenn der sehr mögliche Fall einträte, daß mit der Zeit diese Erfindung sich noch mehr vervollkommnet und die schöpferische Kraft des bildenden Genie's also zum Concurrenten der Maschine herabgedrückt werden würde. Wir dächten zudem, daß die Kunstgeschichte der letzten Jahrhunderte uns nachgerade hinlänglich belehrt hätte, wohin es führt und führen muß, wenn die Kunst, von aller Idealität abgewandt, ihr Heil auf dem Boden ausschließlicher Realität sucht, und somit das Mittel des Gedankenausdruckes zum Zwecke, d. h. zum Gedanken selbst machen will. Der Mangel des Gedankens ist in der Kunst ebenso schlimm, als die kalte todte Reflexion, die die warme lebendige Idee vertreten soll.

Unbeschadet dieser Betrachtungen, die sich nur auf das allgemeine Merkmal der von diesen Künstlern verfolgten Tendenz beziehen, werden wir nicht anstehen, den einzelnen Leistungen derselben unsere volle Anerkennung zu zollen. **Jacob Dielmann** hat wie-

der zwei kleine Oelbilder geliefert, die aufs Neue den Beweis von der feinen Auffassungsweise desselben geben. Es sind anspruchslose architektonische Situationen, aber mit eigenthümlichem Reiz in Farbe Beleuchtung und detaillirter Zeichnung ausgestattet. Es sei uns jedoch die Bemerkung erlaubt, daß bei Dielmann ein gewisser Einfluß der Courbet'schen Weise hie und da wahrzunehmen ist, der nicht ganz zu der Eigenthümlichkeit unseres deutschen Meisters zu stimmen und ein falsches Element in dieselbe hineinzutragen scheint.

Von Angilbert Göbel sahen wir ein kleines Bild: „Mädchen am Fenster." Bei diesem Gemälde tritt das oben Gesagte deutlich zur Anschauung: fein gestimmte graue und gebrochene Farben, ein magisches Helldunkel, das über dem Ganzen liegt, wirken allerdings wohlthuend auf das Auge des Beschauers — aber — irgend eine geistige Beziehung wird vergeblich gesucht. Es ist eben „ein Mädchen," von dem wir nicht wissen, ob dasselbe froh oder traurig, alt oder jung, schön oder häßlich sei, oder gar warum dasselbe am Fenster sitze. Die Gestalt ist nämlich weniger als Profil fast vom Rücken gesehen und die Zeichnung unbestimmt und verschwommen. Ganz vorzüglich muß indeß Göbel auf dem Felde des Porträts genannt werden. Es sind uns in dieser Richtung, wo seine realistische Neigung ergiebigen Spielraum findet, mehrfache Leistungen von überraschender Wahrheit, von sattestem Farbenschmelz — Leistungen von höchster Trefflichkeit bekannt geworden.

Philipp Rumpf, den der Vorwurf einer allzu ausschließlichen Realistik am wenigsten treffen darf, da seine Bilder in der Regel doch irgend eine Situation darstellen, welcher der Beschauer, außer dem rein materiellen Interesse, noch ein geistiges abzugewinnen vermag, ist mit einer Anzahl hübsch empfundener und mit gediegener Technik durchgeführter kleiner Bilder aufgetreten. Sie geben in einfachster Weise Darstellungen des gewöhnlichen Lebens z. B. ein Mädchen am Wasser mit der Wäsche beschäftigt, einen Bauernhof durch einzelne Figürchen reizend staffirt, ein Kind mit der Puppe spielend und dergl.; Farbe und Behandlung ist in diesen Bildern schön, bisweilen meisterhaft, die Zeichnung fein gefühlt; und doch geht ein gewisses Einerlei der Empfindung durch dieselben, das auf die Dauer etwas ermüdendes hat; der Grund dieser Erscheinung dünkt uns in der oben gerügten zu großen Einseitigkeit der ganzen Richtung zu liegen.

Anton Burger, mit reichem Talent begabt, schließt in seiner Weise sich am nächsten an Dielmann an. Die Gegenstände seiner Bilder sind ähnliche wie bei diesem Künstler. Lokalitäten oder landschaftliche Scenen mit Figuren staffirt, oft die Bedeutung der Figuren vorherrschend — meistens Stimmungs-Bilder — doch die Stimmung der Art, daß sie zu wenig von einem stimmenden Gedanken getragen erscheint. Burger hat erst in den letzten Jahren sich entschieden dieser Richtung ergeben. Seine frühern Arbeiten sind bei weitem gedankenreicher, ja sogar oft von einem köstlichen Humor durchwebt. In technischer Beziehung, weniger in einer strengen Durchbildung, hat Burger gewiß Fortschritte gemacht. Doch möchten wir am liebsten seine gegenwärtige Richtung als ein Durchgangsstadium zu einem weitern geistigen Aufschwung bezeichnen. Ein Talent, wie das seinige, darf sich an bedeutendere Aufgaben machen.

Ueber den Landschaftmaler Jacob Maurer dürften ähnliche Bemerkungen wie über den Vorgenannten zu machen sein. Maurer hat in einzelnen seiner Werke ein sinniges Streben nach künstlerischer Erfassung der landschaftlichen Natur an den Tag gelegt. Nur scheint er in seinen jetzigen Arbeiten in der Einfachheit bisweilen etwas zu weit zu gehen. Wir sahen von ihm zuletzt eine kleine Landschaft, deren Motiv aus der Taunusgegend genommen und in Farbe und Zeichnung fein durchgeführt war. Zwei größere Bilder, eine Mühle und eine Flußgegend von waldigen Hügeln umgeben, verdienen besonderes Lob.

A. Umpfenbach hat zur letzten Kunstvereinsverloosung ein recht hübsches Blumenstück geliefert. Doch wünschten wir bei derartigen Gegenständen eine etwas reichere Anordnung, da alle Kunst doch nun einmal die Natur nicht erreichen, aber durch geschmackvolle Zusammenstellung einigermaßen ein Aequivalent dafür bieten kann.

Haben wir bei den zuletzt besprochenen Künstlern eine gewisse Einseitigkeit und einen öfteren Mangel an eigentlich künstlerischer Idee mehr oder weniger zu rügen gehabt, so bieten sich, indem wir zu weiteren Leistungen auf dem Gebiete der Landschaft übergehen, unserer Betrachtung einige Künstler dar, welche die gerade entgegengesetzten Pole zu jenen repräsentiren.

Carl Theodor Reiffenstein zunächst, ist voll unerschöpflicher Produktivität. Er besitzt in seinen Darstellungen einen solchen Reichthum von neuen und vielseitigen Ideen, daß er selten in seinen zahlreichen Bildern sich wiederholt, sondern immer auf überraschende Weise das Interesse des Beschauers auf jedesmal andere Art anzuregen weiß. Hiedurch, so wie durch einen leichten gewandten Vortrag, erklärt sich der außerordentliche Anklang, den seine Bilder finden. Die Leichtigkeit der Behandlung und die Fülle der künstlerischen Ideen verleiten jedoch Reiffenstein mitunter zu einer etwas zu flüchtigen Technik, die in einzelnen seiner Werke sich zeigt; seine besten Bilder erfreuen sich dagegen einer durchaus gediegenen Vollendung. Reiffenstein weiß die Farbe und besonders das Licht in seinen Abstufungen meisterhaft und effektvoll zu behandeln. Von seinen neueren Arbeiten sind der Eingang zu einer Burg, ein großes Oelbild, sowie zwei kleinere, Gebirgsgegenden aus dem Harz und dem Riesengebirge darstellend, besonders hervorzuheben. Gegenwärtig ist er im Auftrage eines Kunstfreundes mit einer variirten Wiederholung des ersteren Gegenstandes beschäftigt.

Peter Becker, in ähnlicher Weise wie Reiffenstein produktiv, läßt in der Durchbildung seiner Arbeiten zwar noch die gediegene Vollendung des fertigen Meisterwerks öfters vermissen. Bei seinem regen Streben und seinem lebendigen Erfassen der Naturerscheinungen ist indeß anzunehmen, daß das Feuer seines noch jugendlichen Künstlergeistes die Blüthen, die bei ihm in so reichem Maaße vorhanden sind, zur vollen Reife bringen werde. Auf der letzten Vereinsverloosung hatte Becker ein sehr klares und frisches Bildchen „Morgen am Rhein" betitelt. Außerdem hat er in neuerer Zeit durch eine Reihe trefflicher Aquarell-Zeichnungen einen Beweis seines großen Talentes abgelegt.

Heinrich Funk, unser trefflicher Meister im landschaftlichen Fach, von dessen Hand die hiesige Galerie im vorigen Jahre ein zweites größeres Bild erworben, das bereits im letzten Bericht des Kunstblattes erwähnt worden, hat wiederum einige neue Werke geliefert, die sich seinen früheren gediegenen Arbeiten in rühmlichster Weise anschließen. Wir erwähnen unter andern „das Schloß Tyrol", das durch großartige Form der Auffassung, interessante Beleuchtung und schöne Farbe sich auszeichnet; ferner ein größeres, sehr schönes Aquarellgemälde „die Morgendämmerung des Christtages", das durch die eigenthümliche Stimmung, die darin waltet, besonders hervorgehoben zu werden verdient.

Von Wilhelm Pose, dessen Name ebenfalls in der Künstlerwelt einen guten Klang hat, sahen wir neuerdings zwei Bilder; das eine stellt eine „Gegend bei Frankfurt" dar und hat in Composition, feiner Auffassung und guter Farbengebung sich allgemeiner Anerkennung zu erfreuen. Weniger gefiel uns ein zweites kleines Bild, dessen Motiv ebenfalls aus hiesiger Umgebung genommen ist. Die Färbung geht hier gar zu sehr ins kalt Grüne. Auch die

Zeichnung ist weniger fein; namentlich sind uns in der Behandlung der Luft einige Stellen aufgefallen, die gegen frühere Arbeiten von Pese wenigstens nicht als Fortschritt zu betrachten sind.

(Schluß folgt.)

Einige Bemerkungen
über die Geschichte der deutschen Künste von Ernst Förster, nebst Nachträgen über denselben Gegenstand.

Von **G. F. Waagen.**

(Fortsetzung.)

Ueberrascht und befremdet hat mich das Urtheil des Verf. über die reichlich lebensgroße Maria mit dem Kinde von Hans Holbein dem Großvater, im Besitz des Herrn Samm auf Margenthau bei Augsburg, welches mit dem Namen des Meisters und der Jahreszahl 1459 bezeichnet ist. Der Verf. sagt darüber (S. 211): „Es hat weder in Zeichnung, noch Farbe, noch Ausdruck etwas Ausgezeichnetes, macht aber doch durch die Ruhe und Einfachheit der Darstellung, durch die ebenso sanften, als großen Formen und durch die unverkennbare ideale Anschauungsweise in der Richtung des Meisters Stephan von Cöln einen bedeutenden Eindruck.“ Also bei einem Bilde vom Jahre 1459 findet der Verf. hier eine Anschauungsweise, welche doch nach einer früheren Aeußerung bereits im Jahr 1453 längst abgeblüht hatte? Meines Erachtens hat aber dieses Bild, weit das bedeutendste Denkmal, welches ich aus so früher Zeit von der schwäbischen Schule kenne, gerade durch das Gegentheil, den in allen Theilen in einem seltenen Grade vorherrschenden und mit einer seltenen Meisterschaft ausgebildeten Realismus, seine Bedeutung, indem es beweist, daß keine andere deutsche Schule jene von den van Eycks ausgehende Richtung so früh und mit solchem Erfolg aufgenommen, als die von Augsburg, und erst recht erklärt, wie dieselbe vor allen anderen deutschen Schulen dabei verharrt, und bis auf den jungen Hans Holbein darin so Ausgezeichnetes geleistet hat. Zur Begründung dieses meines Urtheils lasse ich hier eine nähere Beschreibung und Kritik dieses Bildes um so mehr folgen, als es bisher verhältnißmäßig nur von wenigen Kunstfreunden gesehen worden ist. Die auf einer von Quadersteinen gebildeten Bank sitzende Maria betrachtet mit einer entschiedenen Seitenbewegung des Haupts nach der Rechten, im Gefühl ruhiger Mütterlichkeit, das auf ihrem Schooße stehende, unbekleidete Kind, welches seine Rechte um ihren Nacken gelegt hat, und in der herabhängenden Linken ein Zweiglein, woran zwei Erdbeeren, hält. Mit der Linken faßt sie die Seite, mit der Rechten die Kniekehle des Kindes. Ihr goldfarbiges Haar fließt zu beiden Seiten herab. Ueber einen mit weißem Pelzwerk verbrämten Reck von grünblauer Farbe ist sie mit einem Mantel vom tiefsten, sattesten Roth angethan. Auf der Bank sieht man Erdbeerpflanzen und Blumen, worunter sich besonders Maiblumen auszeichnen. Auch der Fußboden ist mit Blumen geschmückt. Hinter der Bank erhebt sich eine steinerne Brüstung, worauf ein Dompfaff, ein Stieglitz und ein Fink, der letzte mit einer Libelle im Schnabel, sitzen. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in welcher zunächst links mit Bäumen bewachsene Felsen, rechts Häuser an einem Wasser, worüber eine hölzerne Brücke führt. In der Ferne Berge und ein lichter Horizont. Die Köpfe von Mutter und Kind haben nun ein ganz bildnißartiges, und in den Zügen nicht gerade schönes Aussehen. Diese realistische Auffassungsart erstreckt sich aber auch über die anderen Fleischtheile. Namentlich ist das Kind offenbar, wie Adam und Eva des Genter Altars um 27 Jahr früher, im Einzelnen nach der Natur ausgeführt. Die Modellirung aller Theile ist vortrefflich. Die Angabe von Hautfältchen über und unter der Ferse des rechten, von unten gesehenen Füßchens, wie unter dem linken Arm, zeugen von ebenso scharfer Beobachtung der Natur, als künstlerischem Vermögen, diese wiederzugeben. Dasselbe gilt von der Art, wie die Gelenke und Grübchen an der linken Hand der Maria wiedergegeben sind. Selbst in der Färbung des Fleisches ist das Bestreben nach Wahrheit glücklich erreicht worden. In der Färbung der übrigen Theile gewahrt man eine Tiefe und Sättigung, wie nur die Oelmalerei beim Innehaben aller ihrer Vortheile sie gewährt. Der Wurf der, als von dicken, wollenen Stoffen angenommenen Gewänder ist das Einzige, worin das Bild mit dem Gewande der Maria in dem vielleicht zwölf bis fünfzehn Jahr früher ausgeführten Cölner Dombilde sehr übereinstimmt. Auch die Blumen, die Kräuter, die Vögel, von denen bei zweien sehr stark die Schlagschatten angegeben sind, welche sie werfen, sind von überraschender Wahrheit und starker Angabe der Schatten. Für ein deutsches Bild dieser Zeit ist endlich die individuelle Ausbildung der Landschaft höchst merkwürdig. Die Behandlung ist breit und frei. Schließlich ist aber besonders hervorzuheben, daß sich hier keineswegs eine so bewußte Nachahmung niederländischer Vorbilder zeigt, wie z. B. bei den Bildern des alten F. Herlen, sondern vielmehr eine höchst eigenthümliche Ausbildung der, allerdings von jener Schule überkommenen, Richtung wahrzunehmen ist. Die Erwerbung dieses höchst wichtigen Denkmals für eine der deutschen Galerien erscheint mir daher als höchst wünschenswerth. Wenn der Verf. (S. 288) in Betreff der Werke des jungen Holbein äußert, daß es unzweifelhaft aus denselben hervorgehe, daß er in Italien gewesen, so scheint mir diese Behauptung doch sehr gewagt. Einflüsse des Mantegna und Raphael und Giulio Romano, welchen man bei ihm begegnet, lassen sich meines Erachtens ausreichend durch die Bekanntschaft mit Kupferstichen von dem ersten, und nach den beiden anderen Meistern erklären. Bei Besprechung der Werke des Hans Burgkmaier (S. 222 ff.) ist es auffallend, daß der Verf. den in der königlichen Sammlung zu Augsburg befindlichen Altar, dessen Mitte die Kreuzigung Christi enthält, nicht hervorgehoben hat. Es gehört derselbe nämlich nicht allein zu den besonders ausgezeichneten, sondern mit der Jahreszahl, nämlich 1519, bezeichneten Werken des Meisters. Die Heiligen Georg und Kaiser Heinrich II. auf den Flügeln zeigen überdem in jedem Betracht die überraschendste Uebereinstimmung mit einer Anbetung der Könige in derselben Galerie, welche ich hiernach mit der größten Bestimmtheit für weit das schönste mir bekannte Werk des Hans Burgkmaier halte. Der Verf. äußert zwar darüber, daß keiner der ihm bekannten Meister diesem Werke so nahe stehe, als jener Künstler. Doch findet er den Unterschied zwischen diesem und den übrigen Bildern desselben so groß, daß er es nicht gewagt, dasselbe dem Abschnitt über die schwäbische Schule einzureihen, sondern es erst später (S. 322 f.) bespricht. Durch die so auffallende Verwandtschaft dieses Bildes zu dem obigen Altar gewinnt auch die Tradition, daß die Familie von Stetten jene Anbetung in demselben Jahre habe malen lassen, einen sichern Anhalt. Ob zwei im Dom zu Augsburg befindliche Bilder als Flügel zu der Anbetung gehören, wie der Verf. angiebt, lasse ich dahin gestellt, da ich nicht die Gelegenheit gehabt, sie zu vergleichen.

Die Forschungen des Verf., welche über bisher Unbekanntes handeln, sind nicht immer genau und zuverlässig, z. B. seine Nachrichten (S. 254) über einen bairischen Miniaturmaler, welcher nach den zwei von ihm mit Miniaturen geschmückten Werken von 1470 bis 1481 besonders thätig gewesen. Künstlernamen werden am besten so geschrieben, wie die Träger derselben sie eigenhändig schreiben. In Fällen, wie hier, wo der Name lediglich durch solche eigenhändige Bezeichnung bekannt ist, war kein Grund,

davon abzugeben. In den beiden obigen Werken schreibt jener Miniaturmaler sich aber Pechtold Furtmeyr, während ihn der Verf. stets Berthold Furtmayr nennt. Das eine, frühere, in der an merkwürdigen und schönen Manuscripten mit Miniaturen so reichen fürstlich Wallersteinschen Bibliothek zu Mahingen befindliche Werk mit Malereien des Furtmeyr nennt der Verf. eine „Weltchronik" mit Geschichten aus dem alten und dem neuen Testament. Dasselbe ist aber nichts als ein altes Testament nach der Vulgata. Dieses geht nicht allein, auch nur bei einer Durchblätterung, aus dem Inhalt hervor, sondern wird ausdrücklich durch folgende Schlußbemerkung des Abschreibers bezeugt: „Explicit vetus testamentum per Georgium Rorer de Ratispona sub anno domini millesimo quadringentesimo sexagesimo octavo feria secunda ante Viti, Modesti et Crescentie (sic)." Diese Notiz ist aber um so schätzbarer, als wir daraus, wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit, vermuthen können, daß der treffliche Künstler, wenn nicht von Regensburg gebürtig, so doch wenigstens dort ansäßig gewesen sein möchte. Vorstellungen aus dem neuen Testament kommen aber, mit Ausnahme der Maria mit dem Kinde auf den Titelblättern der beiden Theile und der Darstellung der Wurzel Jesse zu Anfang des zweiten, in der That nicht vor. An diesen Stellen erscheint sie indeß nur, weil das Werk ihr zu Ehren, auf Geheiß eines bairischen Prinzen und einer österreichischen Prinzessin, welche beide auch jedesmal, sie knieend verehrend, dargestellt sind, angefertigt worden ist. Wer nun diese, durch die beigefügten Wappen als Herrschaften aus jenen fürstlichen Häusern sicher beglaubigten Personen sind, darüber scheint sich der Verf. keine Scrupel gemacht zu haben. Nach der Weise, wie solche Personen, für welche ein Manuscript ausgeführt worden, in der Regel darin dargestellt werden, sollte man sie für Ehegatten halten. Nach der in der Inschrift auf dem Titelblatt des ersten Theils enthaltenen Jahreszahl 1470 kann dieses aber nicht der Fall sein, denn um diese Zeit kennt die Geschichte keinen Fürsten des bairischen Hauses, welcher mit einer österreichischen Prinzessin vermählt gewesen wäre. Das jugendliche Alter des Fürsten würde zwar sehr wohl auf den 1445 geborenen Herzog Albrecht IV. von Baiern passen, seine Vermählung mit der Erzherzogin Kunigunde, Tochter Kaiser Friedrich III., fällt aber erst 1487. Wer diese Personen sind, und in welchem Verhältniß sie zu einander gestanden, ist daher ein nicht leicht aufzulösendes Räthsel. Jene so wichtige Inschrift giebt nun der Verf. folgendermaßen wieder: „Durch eren der teuschen maid ist das Werk berait anno domini 1470 per manum perchtold Furtmayr plummyst." Da mir das letzte Wort niemals, weder in der Bedeutung als Maler, noch als Schreiber, vorgekommen, hielt ich Nachfragen bei anderen Forschern, doch keiner wußte mir Auskunft zu geben. Ich war daher nicht wenig erstaunt, als mir im vorigen Herbst durch Se. Durchlaucht den Fürsten Carl Wallerstein das beauemste Studium des Manuscripts mit Miniaturen in Mahingen bereitet wurde, in einer gewöhnlichen und sehr deutlichen, gothischen Minuskel jene Inschrift zu finden, wie folgt: „Durch eren der keusche mayd ist dis werck berait anno dom. MCCCCLXX. p. mas Pechtoldi Furtmeyr yluminyst." Ich habe die von der Schreibart des Verf. abweichenden Worte hier gesperrt, das letzte Wort aber nach einer Durchzeichnung, welche ich der Gefälligkeit des Aufsehers der Kunstsammlung in Mahingen, Herrn Mayle, verdanke, wiedergegeben. Jedermann kann hiernach urtheilen, ob der Verf. Grund hatte, die Lesart Illuminist nur als eine schüchterne Conjectur mit einem Fragzeichen in eine Note zu verweisen. Die Inschrift in dem anderen, von dem Verf. angeführten Werke, dem Missale in München, ist in ganz ähnlicher Weise gemacht, nur daß das Wort Illuminist in der Mitte abgekürzt ist. Sie lautet: „per manus Pechtoldi Furtmeyr yluministe 1481."

Obgleich ich nun mit dem Verf. den Arbeiten dieses Malers einen bedeutenden Kunstwerth zugestehe, kann ich ihm doch in dem, was er darüber beibringt, in verschiedenen Stücken nicht beistimmen. „Auffallend ist", sagt er von dem ersten Werke, „daß auch nicht entfernt eine Annäherung an die oberdeutsche Weise wahrzunehmen, und daß namentlich im Faltenwurf und den Brüchen und Flächen die Eyckische Schule mit Gewissenhaftigkeit beibehalten ist, ja daß die oberdeutsche Lust an individuellen Zügen nicht die entfernteste Absicht zeigt, die Freude der Idealisirung verdrängen zu wollen"; und an einer anderen Stelle findet er, daß die Formen mit denen des F. Herlen übereinstimmen. Letzterem muß ich entschieden widersprechen, ja ich kann den Einfluß niederländischer Kunst überhaupt nur in den minder scharfen Falten der Gewänder, als sie sonst bei Bildern der oberdeutschen Schule aus dieser Zeit gewöhnlich sind, und zwar auch dieses allein im ersten Bande, in dem Bestreben nach Individualität in manchen Köpfen und in der landschaftlichen Ausbildung vieler Hintergründe erkennen. Sehr bedenklich ist aber für den der Kunstgeschichte nicht Kundigen, für den doch das Buch besonders bestimmt sein soll, der zweite Theil des Satzes in seiner Verbindung mit dem ersten, indem er dadurch nothwendig zu dem Schluß gebracht wird, als ob im 15. Jahrhundert die Idealisirung aus den Niederlanden nach Deutschland verpflanzt worden, während gerade eine in den Niederlanden ausgebildete Lust an individuellen Zügen (denn das ist ja die wesentlichste Eigenschaft des Realismus) in Deutschland eine mehr ideelle Richtung verdrängt hat. Ich erkenne hier vielmehr in allen wesentlichen Theilen durchaus einen trefflichen Miniaturmaler aus der oberdeutschen Schule. Die hübsche, aber etwas einförmig wiederkehrende Gesichtsbildung ist noch ein Ueberrest jener ideellen Richtung, von der ich oben schon einzelne Beispiele bis zum Jahr 1470 angeführt habe. Die Farben sind lebhaft, aber gegen die gleichzeitiger niederländischer Miniaturen bunt, die Umrisse sind mit harten, mageren und schwarzen Strichen, bei jenen dagegen mit weichen, in der jedesmaligen Lokalfarbe gemacht. Endlich findet sich hier in den Gründen und anderweitig noch eine sehr starke Anwendung des glänzenden Blattgoldes, was die Niederländer schon viel früher mit einem mäßigen und sehr feinen Gebrauch des Pinselgoldes vertauscht hatten. Auch die hübschen rankenartigen Verzierungen mancher Ränder mit spärlich vorkommenden Späßen, z. B. ein Männchen in einem Schiff, dessen Segel er mit einem Blasebalg aufbläst, sind durchaus im Charakter deutscher Miniaturen. Als ein Beispiel jener schon oben bemerkten entschieden realistischen Auffassung, hebe ich hier nur die Eva nach dem Sündenfall hervor, welche mit ihrer Spindel ganz den Eindruck einer sittsamen deutschen Hausfrau macht. Für die eben dahin gehörige, öfter landschaftliche Auffassung sind besonders der Auszug Abrahams und der Thurmbau zu Babel bezeichnend. Verschiedene Bilder deuten, was der Verf. übersehen, auf eine andere, geringere Hand, so der Untergang von Sodom. In dem zweiten Bande ist dem Verf. der sehr starke Unterschied zwischen den großen Bildern aus dem hohen Liede, und den übrigen ganz entgangen. In letzteren ist die Fleischfarbe blaß, die Verhältnisse neigen öfter zum Kurzen, die Gewänder zeigen in solchem Maaße jene scharfen, willkührlichen Brüche der oberdeutschen Schule, daß bisweilen, wie an dem David an der Spitze des Psalters, alles Verständniß fehlt, und sie darin den Bildern im ersten Theile, obwohl zufolge der Inschrift nach dem Titelblatt, „nach unsers lieben Herrn gepurd tausent vier Hundert un im zwag und siebenzigisten, jar am sand Dorothea tag ward das puech volpracht ern der rainen mayd", nur zwei Jahr später beendigt, um Vieles nachstehen müssen. Von dieser Art ist auch das erste, Christus und seine Braut, die Kirche, in zarter Umarmung darstellende Bild aus dem hohen Liede Salomonis, wovon der Verf. zu S. 257. A. eine

Abbildung giebt. Die folgenden 32 (nicht 7, wie der Verf., etwas flüchtig beobachtend, angiebt) großen Miniaturen, deren immer zwei eine ganze Seite einnehmen, zeigen dagegen in den überschlanken Verhältnissen, in dem edlen und reinen Geschmack der Gewandfalten, eine ganz andere Art und Kunst, wie sich jeder aus der sehr getreuen Abbildung der schönen Darstellung, wo die knieende Sulamith auf dem Schooße des Geliebten ruht, zu derselben Seite unter B. überzeugen kann. Diese neue Art und Kunst erklärt sich nun sehr natürlich dadurch, daß der Meister in denselben sich das bekannte, wunderschöne xylographische Werk, welches das hohe Lied behandelt, zum Vorbild genommen hat. Der Verf. sagt zwar (S. 354.), wo er auf diese Uebereinstimmung aufmerksam macht, „daß er (Furtmeyr) nicht bei seiner „Weltchronik" fremde Holzschnitte nachgemacht, das zeigt die Einheit seiner künstlerischen Conception und des Styls in allen anderen (21) darin befindlichen Bildern und die in dem zweiten noch größeren Werke bethätigte, ausgezeichnete schöpferische Kraft." Dennoch glaube ich meine Ansicht durch folgende Gründe erhärten zu können. Von jenem seltenen Holzschnittwerk existiren bekanntlich zwei Ausgaben mit lateinischem Text. Der genaue Vergleich beider, welchen ich im brittischen Museum anstellen konnte, hat mich nun vollkommen überzeugt, daß Ottley und Sotzmann gegen Heinecke recht haben, wenn sie nicht wie er, die von ihm unter No. 1., sondern vielmehr die unter No. 2. aufgeführte Ausgabe*) für das Original erklären. In der ersten giebt sich in den Umrissen durchweg eine edle Empfindung kund, die Ausführung ist meist mit sehr feinen Strichen gemacht, die sehr blasse Schwärze spricht durchaus für den Abdruck mit dem Reiber. Dagegen ist die Behandlung in der zweiten ungleich geistloser und mechanischer, die Striche dicker, und deutet auch die viel größere Schwärze des Drucks auf eine spätere Zeit. Dabei erkennt man in den Motiven dieser Compositionen, in den schlanken Verhältnissen, in dem trefflichen Geschmack der Gewänder den entschiedenen Einfluß des älteren Rogier van der Weyden. Ja auf zwei Exemplaren der zweiten Ausgabe Heinecke's, dem in London und einem im Rathhause zu Harlem, befindet sich über dem ersten Blatt der folgende Titel in holländischer Sprache aufgedruckt. „Dit is die Voersienichen van Marien der moder godes." Nach allem Obigen bin ich daher überzeugt, daß diese letzte Ausgabe, wie die meisten dieser xylographischen Werke nach Miniaturen, oder doch Zeichnungen aus der Schule des van Eyck, gewiß nicht später als 1460—1465, mithin um mehrere Jahre früher, als diese Miniaturen des Furtmeyr ausgeführt und aus den Niederlanden nach Deutschland eingeführt worden ist. Zunächst finden sich zwischen beiden mancherlei Unterschiede, welche für meine Ansicht sprechen. Gleich in dem ersten Bilde, welches auf der einen Seite einen eingezäunten Raum, worin sechs Mönche mit den verschiedenen Verrichtungen der Erndte, Schneiden, Binden, Forttragen, Dreschen, Schroten und Mahlen des Getraides beschäftigt sind, darstellt, hat die Anbringung der Initiale den Maler genöthigt, die obere Hälfte dieser Seite des Bildes zu unterdrücken, so daß es die folgende Form hat: ⌐ Vergleicht man nun dasselbe mit dem entsprechenden Holzschnitte, so findet sich auf letzterem, an der Stelle des auf dem ersteren, fehlenden Theils, ein völlig in die Composition gehöriges Gebäude mit einem Ziehbrunnen zur Bewässerung und die hinter diesem herumgeführte Einhegung. Diesen hat nun der Maler nicht allein weggelassen, sondern auch, und zwar keineswegs zum Vortheil der Composition, die sechs, in dem Holzschnitt mehr perspectivisch, nach der Tiefe componirten, Mönche in zwei Reihen anordnen müssen. Bei dem Mönche mit der Sichel, welcher dieselbe auf dem Holzschnitte über dem Kopfe schwingt, ist ihm dagegen die Unwahrheit dieses Motives aufgefallen, und er hat ihn sehr glücklich so verändert, daß er sich vorwärts neigend die gesenkte Sichel soeben an die Halme legen will. Auch die zwei Spruchbänder, welche in allen übrigen Miniaturen in Form und Stellung genau den Holzschnitten entsprechen, hat er sich gezwungen gesehen hier anders anzuordnen und breiter und kürzer zu machen. Wenn aber jene Holzschnitte nach den Furtmeyr'schen Bildern gemacht wären, so müßte der Zeichner derselben nothwendig jenen darin fehlenden Theil der Compositien so ungemein glücklich ergänzt und wieder jenen Schnitter willkührlich so wenig glücklich ergänzt haben. Zunächst sind die Falten der Gewänder in den Bildern der Neigung des Meisters gemäß in den Brüchen theils schärfer, theils vereinfacht. Schwerlich aber möchte es vorkommen, daß bei einer Uebertragung einer Composition von einer leichteren und freieren in eine schwerere und beschränktere Technik der Copist mehr Einzelheiten hineinbrächte, als sich in seinem Original befinden. Endlich sind die Bilder um ein gutes Theil kleiner, als die Holzschnitte. Da liegt es doch wohl näher, daß der Maler jene nach dem Format seines Buches verkleinert, als daß der Zeichner der Holzschnitte seine Copien vergrößert habe? Die schöpferische Kraft des Furtmeyr wird endlich von dem Verf. offenbar weit überschätzt, denn in seinen beiden Werken ist nichts vorhanden, was sich in der Schönheit und Eigenthümlichkeit in der Erfindung mit diesen 32 Vorstellungen aus dem hohen Liede messen könnte. Wenn ihm aber in diesem nur die Ausführung angehört, so erkenne ich mit Freuden an, daß er alle Vortheile der so viel mehr vermögenden Technik der Malerei mit seinem Gefühl zu einer ungleich mehr ins Einzelne gehenden Ausbildung benutzt hat. So sind selbst in den Kleidern kostbare Stoffe, besonders verschiedene Brocate, genauer als irgend sonst in dem Werke angegeben. In Betreff des Missales mit Miniaturen zu München, von denen der Verf. unter Anderem äußert, daß man darin auf einen Zusammenhang mit der fränkischen Schule, immer jedoch unter dem vorwiegenden Einfluß flandrischer Vorbilder, hingewiesen würde, bemerke ich, daß ich letzteren nirgend in einem höheren Grade, als in den Bildern des M. Wohlgemuth erkennen kann, dessen Einfluß auf ihn hier so groß ist, daß sich in manchen Darstellungen sehr deutlich bekannte Gemälde jenes Meisters als seine Vorbilder erkennen lassen. Namentlich ist dieses bei der Geburt Christi, bei dem Christus am Oelberge und dessen Auferstehung der Fall, wenn man sie mit den Bildern des Wohlgemuth No. 82. 22. und 39. in der Pinakothek zu München vergleicht. Ueberhaupt tritt in diesem Werk der Charakter der oberdeutschen Schule in allen Stücken, z. B. in den schärferen Brüchen der Falten noch viel bestimmter hervor, als in jenem alten Testament. Sehr beachtenswerth ist der Fortschritt des Meisters von dem dritten bis zum letzten Bande, wofür ich im dritten Moses auf Sinai, den Abschied der Jünger von einander, und Abraham und Melchisedeck, im vierten die Geburt der Maria, im fünften endlich die Bergpredigt als besonders gelungene Beispiele anführe.

Dem Wohlgemuth mißt der Verf. (S. 274.) auch Miniaturen in einem Manuscript zu Mahlingen bei. Die Angabe „ein Psalter und Brevier" ist jedoch zu unbestimmt, um daraus mit Sicherheit abzunehmen, welches der dortigen Manuscripte ähnlichen Inhalts er meint. Indeß habe ich meines Wissens sämmtliche, daselbst vorhandene Manuscripte genau angesehen, ohne auf Miniaturen zu stoßen, welche die Hand dieses Meisters verriethen.

(Schluß folgt.)

*) In München befinden sich in der Hofbibliothek von der zweiten Ausgabe des Heinecke drei Exemplare, und zwar unter Nr. VII. XXXII. XXXIII., von der ersten eine, unter Nr. XXXI.

Lithographie.

Die Beute. The Prey. — Auf der Lauer. On the Watch. — Beide Blätter (gr. Quer-Fol.) sind nach Gemälden von Verlat auf Stein getuscht von H. Eschke; in der lithographischen Tuschmanier im Königl. lith. Institut zu Berlin von Werner gedruckt und bei Rud. Violet in Berlin verlegt.

Das Blatt, „die Beute" betitelt, stellt einen Fuchs dar, der, mit einer erwürgten Ente zu seinem Malapertus heimkehrend, hier den seinen lüsternen Jungen empfangen wird; das andere Blatt zeigt ebenfalls einen Fuchs. Dieser schmiegt sich mit listig lauerndem Blicke über einen Kaninchenbau, um den in seiner Ausgangsröhre sichtbaren harmlosen Bewohner desselben zu überraschen. — Beide Blätter sind von trefflicher, fast photographischer Wirkung, und bekunden, im Verhältniß zu früheren Arbeiten*) des Steinzeichners in der genannten, so überaus malerischen Technik, einen bedeutenden Fortschritt. Mit großem Geschick ist namentlich die Radirnadel und der Schaber benutzt worden; dieser, um aus den getuschten Partien die größeren Lichtmassen in ihren breiteren Nüancirungen zu gewinnen und dem Ganzen als Grundlage eine gewisse Weichheit und Zartheit in den Uebergängen — Halbtönen — zu geben; jene, um die feineren Lichtungen, besonders auf dem Fell der Thiere und in der landschaftlichen Umgebung, herauszuarbeiten. Sind diese Blätter gleichwohl nur Copien nach durchgeführten Gemälden, so zeigen sie doch in der Behandlung des Gegenstandes ein so genaues, selbstbewußtes Formenverständniß des Copisten, daß man hierin sofort den durch eigenes Naturstudium gebildeten Künstler erkennt. Hierdurch erheben sie sich aber auch weit über eine bloße Copie, vielmehr geben sie ihre Originale in einer so lebendigen Weise wieder, daß sie selbst den Eindruck der durchgefühlten, sicheren Beherrschung des Gegenstandes, den der Originalität hervorrufen. Wir können demnach diese neuesten Versuche des Mälers Eschke in dieser bis jetzt von ihm fast allein kultivirten Technik der Stein-Tuschmanier als durchaus gelungen bezeichnen und sie auch anderen Künstlern, die sich mit Vervielfältigung eigner und fremder Arbeiten beschäftigen, zur Anwendung empfehlen. **H. Weiß.**

*) Vergl. Kranach-Jahrgang des D. Kunstblattes (1853) Nr. 36. Außer der dort besprochenen Arbeit gingen bereits mehrere eigene Compositionen des Künstlers, in der Stein-Tuschmanier ausgeführt, in den Kunsthandel über.

Zeitung.

Vc. Berlin, im Mai. Seit einiger Zeit zieht eine zu wohlthätigen Zwecken veranstaltete Ausstellung von Kunstwerken in der hiesigen Akademie der Künste die Aufmerksamkeit auf sich. Wir heben sie besonders eines Meisterwerks älterer Kunst wegen hervor, welches einen ausgezeichneten Rang behauptet. Es ist das dornengekrönte Antlitz des Erlösers von Correggio. Das Bild, welches aus einem Kloster in der Nähe von Mailand stammt, wurde von dem General v. d. Knesebeck in Mailand gekauft und dem hochseligen Könige geschenkt, welcher dasselbe außerordentlich in Ehren hielt und in seiner Hauskapelle über dem Altare aufhängen ließ. Bedeutende Beschädigungen und eine theilweise Restauration, die es schon früher erlitten hatte, machten eine durchgreifende Wiederherstellung nöthig, mit welcher der Maler Bülow betraut wurde. Dieser ließ zunächst seine Sorge darauf gerichtet sein, die Malerei auf eine andere Leinwand zu bringen, da die alte sehr verdorben war, und da stellte sich denn heraus, daß das Bild ursprünglich auf ein altes Stück schwarzer Seide, wie sie etwa an Prozessionsfahnen zu sein pflegt, gemalt war. Durch die sorgfältigste Behandlung gelang eine vollkommene Wiederherstellung, so daß das Werk nun in seiner ursprünglichen Reinheit sich zeigt. Es ist ein Veronikatuch. Aus dem dunklen Grunde desselben hebt sich das todesblasse, leidenvolle Antlitz Christi hervor. Von der Dornenkrone, die sein Haupt bedeckt, sind einzelne dunkelrothe Blutstropfen auf Stirn und Wangen niedergefallen. Die Züge selbst haben einen ruhigen Ausdruck, in welchem sich aber in um so ergreifenderer Weise das tiefste Seelenleid spiegelt. Es ist, als ob der weiche, volle Mund noch zu lächeln versuchen wolle, aber die dunklen Augen schauen in tiefster Wehmuth wie mit prophetischem Blick in alle Zukunft hinein, als sähen sie ein tausendfaches iterum crucifigi im Geiste voraus. Doch hat diese Wehmuth keinen Anflug von Sentimentalität, sondern sie ist begleitet von dem entschlossenen Ernste des Geistes, der die Nothwendigkeit der Dinge bis auf den Grund erkennt. Es ist nicht der menschlich Leidende, der da betet: „Vater, wenn es möglich ist, so lasse diesen Kelch an mir vorübergehen"; es ist vielmehr der göttliche Erlöser, der für die Sünden der Welt freiwillig in den Tod geht. Seiner Technik nach ist das Gemälde, das einen wunderbar ergreifenden, fast mystischen Zug besitzt, mit feinster Besonnung behandelt, und man erkennt, daß die Modellirung mit den geringsten Mitteln meisterhaft durchgeführt ist.

Von den übrigen Gemälden nennen wir mehrere gute Copien von vorzüglichen Werken alter Meister. Von Ahlborn eine Copie der schönen Grablegung von Pietro Perugino; von G. F. Bolte eine Copie nach der in der Galerie Spada in Rom befindlichen alten trefflichen Copie eines Leonardo'schen Gemäldes „Christus mit den Pharisäern"; eine andere nach Pordenone's in der Galerie Doria befindlichem Bilde „Herodias mit dem Haupte Johannis", so wie ein Christus am Kreuz nach P. F. Sacchi's im hiesigen Museum vorhandenem Original. Von Prof. Schoppe die heilige Cäcilie und die Vision des Ezechiel, beide nach Raphael. Sodann ist ein Bild von B. Flemael, einem Zeitgenossen und Kunstverwandten van Dyk's, bemerkenswerth, welches den Leichnam Christi von trauernden Engeln umgeben darstellt. Das Nackte ist mit großer Meisterschaft behandelt, und die Schatten des Fleisches haben einen ungemein klaren, durchsichtigen Ton; in den Engeln aber zeigt sich die ungraziöse, unerfreuliche Richtung der niederländischen Sinnesart.

Soweit die religiösen Stoffe. Dazu kommen noch einige schätzbare ältere und neuere Bilder. Die beiden lebensgroßen Portraits Karls des Ersten von England und seiner Gemahlin sind sehr sorgfältig ausgeführt und mögen vortreffliche alte Copien nach van Dyk sein; den Namen dieses Meisters selbst dagegen, den man ihnen beilegt, möchten wir ihnen schon wegen des frostigen Colorits absprechen. Ein mit großer Detailvollendung gemaltes Bild voll sprechender Lebenswahrheit ist Graff's Portrait der Gemahlin Friedrichs des Zweiten, während das von demselben Künstler gemalte Bildniß des großen Königs etwas Scharfes und Hartes hat. Drei vortreffliche Landschaften von Moucheron sind ferner vorhanden, in denen jene abendgoldumsponnenen, lichtdurchwebten Baumgruppen, jene weichen, fein abgetönten Fernen Claude'scher Bilder mit großem Glück nachgeahmt sind. Von neueren Sachen ist zu nennen Ch. Köhler's David im Triumphzuge mit dem Haupte Goliaths, Scheuren's Burg Stolzenfels, von A. Kopisch Aussicht vom Capo delle Mende in Sicilien, von Gräb u. W. Meyerheim der Schloßhof zu Potsdam, Bilder, die bei unsern Lesern noch in frischem Angedenken stehen werden. Wir bemerken schließlich noch, daß Se. Majestät der König die meisten der ausgestellten Kunstwerke aus den Königlichen Privat-Sammlungen zu diesem Zwecke hergeliehen hat.

E Berlin. Seit einigen Wochen ist ein vielwerther Gast, Ernst Rietschel aus Dresden, hier anwesend, um an der Ausführung seiner herrlichen Pieta in Marmor, welche für die Friedenskirche in Potsdam bestimmt ist, zu arbeiten.

K. T. Halberstadt. Se. Maj. d. König v. Preußen hat die Dedikation der in Nr. 13 des D. Kunstblattes besprochenen Radirung von Carl Sprosse: „Lettner im Dom zu Halberstadt" huldreichst angenommen und dem Maler Sprosse als Anerkennung seiner Kunstleistungen die goldene Medaille verliehen.

Hannover, den 20. Mai. (Entgegnung.) Unter dem 11. Mai ist in Nr. 19 d. D. Kunstbl. eine Zeitungsnachricht aufgenommen, nach welcher „es sich immer mehr herausstellen soll, daß man in unserm K. Hoftheater fast von keinem Platze aus eine gute Aussicht auf die Bühne habe, und daß der Oberbaurath Langhans nach dem Wunsche des Königs von Hannover einen Plan zur Abhülfe dieses Uebelstandes ausarbeiten werde."

Der erste Theil dieser Nachricht zeugt von einem gänzlichen Mangel an Sachverständniß, wo nicht absichtlicher Entstellung der Wahrheit, dem zweiten aber fühlen wir uns verpflichtet hinzuzufügen, daß, wie wir aus sicherer Quelle erfahren, dem Oberbaudirektor Laves, als Erbauer des Theaters, vom Könige der Auftrag ertheilt ist, auch seine Ansicht über die etwaigen Vorschläge des Oberbauraths Langhans auszusprechen. Fern sei es, nicht unberührt bleiben, daß der frühere Laves'sche Vorschlag der Einrichtung des Logenhauses nicht angenommen, nach welchem in den verschiedenen Rängen — so wie in den neuesten Theatern — Ballons angebracht werden sollten, und daß auch sein späterer Vorschlag, ohne solche Sitze, nicht genau nach dessen Angaben ausgeführt, sondern durch höhere Befehle alterirt wurde. Dadurch hat namentlich die Höhe der Parquetlogen sehr vermindert werden müssen, welches jetzt ein Hinderniß

abgeben wird, wesentliche Veränderungen in dem Bereiche des Parquets ꝛc. oder zu Gunsten der ersten Ranglogen vorzunehmen. Auch ohne solche jedoch wird unser Schauspielhaus vor vielen anderen von anerkannten Architekten und Theaterdirektoren wegen seiner Räumlichkeiten und zweckmäßigen Ein- und Ausgänge schon rühmlichst genannt und kann durch Beseitigung einiger weniger günstig gelegener Sitze — wenn man es mit der Rentabilität nicht gar zu ängstlich nimmt — sehr leicht allen billigen Forderungen nachgekommen werden.

Daß die obige Behauptung wegen der mangelnden guten Aussicht auf die Bühne eine durchaus unwahre und ganz unbegründete ist, wird jeder Besucher des Theaters bezeugen. Von allen Plätzen des Zuschauerraums übersieht man nicht nur das Proscenium mit den Haupthandlungen der Darsteller, sondern auch einen entsprechenden Theil der Bühne; diese in ihrer ganzen Ausdehnung bis an den am weitesten zurückliegenden Theil derselben von jedem Platze aus übersehen zu können ist eine Unmöglichkeit, und möchte bis jetzt noch kein Theater existiren, in welchem dieses der Fall ist. Die Proscenien-Logen verhindern, daß man von den Plätzen, welche neben der Seitenwand und hinter der verlängert gedachten Brüstung der Proscenien-Logen liegen, die Bühne in ihrem ganzen Flächenraume übersehen kann. Dasselbe gilt auch für die Plätze der Proscenien-Logen selbst, mit Ausnahme höchstens der ersten Sitzreihe.

Wie man uns versichert, stellt sich nun das Verhältniß des auf obengenannte Weise durch die Proscenien-Logen abgeschnittenen Raumes zu der Quadratfläche sämmtlicher Logen des ersten Ranges bei unserm Theater am günstigsten, im Vergleich mit fast allen anderen von der Kritik mit Achtung genannten Theatern. Während nämlich nach Constant's „Parallèle des principaux Théatres de l'Europe, Paris 1842", wie eben angegeben berechnet, der fragliche abgeschnittene Raum von der Fläche sämmtlicher Logen des ersten Ranges:

im Theater della Scala zu Mailand 64 Proc. oder etwa 172 Plätze,
„ abgebrannten Opernhause zu Berlin 62½ Proc. od. etwa 220 Plätze,
„ Theater zu Versailles 61½ Proc. oder etwa 88 Plätze,
„ Theater zu Bordeaux 61½ Proc. od. etwa 68 Plätze,
„ Theater der Oper comique zu Paris 56¼ Proc. od. etwa 108 Plätze,
„ Theater der Academie Royale zu Paris 55¼ Proc. od. etwa 140 Plätze,
„ Theater zu München 53 Proc. od. etwa 110 Plätze,
„ Theater zu Hamburg 53 Proc. od. etwa 92 Plätze,
„ Theater San Carlo in Neapel 52¼ Proc. od. etwa 140 Plätze,
„ K. Schauspielhause zu Berlin 35¼ Proc. incl. Balkon od. etwa 48 Plätze,

ferner nach mitgetheilten Rissen

im Theater zu Dresden 54¼ Proc. od. etwa 68 Plätze,
„ jetzigen K. Opernhause zu Berlin 44½ Proc. od. etwa 70 Plätze ꝛc.

beträgt, so ergiebt das K. Hann. Theater nur 38¼ Proc. od. etwa 52 Plätze.

London. Die vom Lord Mayor dem Prinzen Albert bestimmte Marmorstatue ist von diesem mit dem besten Takte und in allerfeinster Weise zurückgewiesen worden. Er weist das gesammelte Statuengeld nicht zurück; im Gegentheil bittet er mit Anstand um mehr, aber nicht um einem Bildhauer zu sitzen, sondern um die schönen Künste zu fördern, wie es den Engländern so sehr Noth thut. Er selbst will über die Art, wie dies am besten geschehen soll, nichts bestimmen, aber er schlägt vor, aus den Interessen des gesammelten Geldes Stipendien für junge Künstler zu stiften, allenfalls Reisestipendien, wie es deren allenthalben giebt. Das — so läßt der Prinz dem Lord Mayor dankbar schreiben — wäre eine würdigere Verewigung der großen Ausstellung als ein Marmormonument im Hyde-Park. (B. Z.)

Kunstvereine.

Die Kunstausstellung zu Magdeburg,

die zweite im westlichen Kreise, ist am 18. Mai geschlossen. Von den 314 ausgestellten Gemälden u. s. w. sind 81 Gemälde und eine gleiche Zahl von Sculpturen, Kupferstichen, Zeichnungen verkauft, im Ganzen um 6824 Thlr. Davon kommen auf Rechnung des Kunstvereins 19 Gemälde und 57 kleinere Sachen um den Werth von 2813 Thlr. 10 Sgr., — 21 Gemälde u. 4 Blätter sind für die kleine Verloosung (Actie à 15 Sgr.) und 11 Gemälde sind von Privaten angekauft. — Es ist mithin im Durchschnitt das siebente Bild verkauft.

Aus dem Bericht des Frankfurter Kunstvereins über die Generalversammlung am 18. December 1853.

Die Zahl der Actionäre beläuft sich gegenwärtig auf:

614 hiesige Mitglieder mit	. . . .	699 Actien
170 fremde „	. . . . .	194 „
im Ganzen 784 Mitglieder mit	. . . . .	893 Actien.
Hiezu im Tausch an 15 auswärtige Kunstvereine	.	34 „
	im Ganzen	927 Actien.

Diesen sind noch hinzuzufügen 12 hiesige Mitglieder mit 15 Actien für öffentliche Werke.

Als Cassabestand für öffentliche Werke zeigt sich ein Saldo von 6258 Fl. 2 Kr., dessen größter Theil in zinstragenden Badischen und Frankfurter Obligationen angelegt wurde. Verwendet wurden dieses Jahr aus dieser Casse 116 Fl. für die Ausführung in Metall der Büste von Klinger mit dazu gehöriger Console, die, wie schon verflossenes Jahr berichtet worden, für die Reihe von Büsten berühmter Frankfurter im großen Saal des Bürgervereins bestimmt worden ist.

Von dem von Launitzischen Monument zu Ehren der Buchdruckerfindung ist die Hauptgruppe, die colossalen Figuren von Gutenberg, Schöffer und Fust, durch Herrn von Kreß galvanoplastisch vollendet worden, und zur Probe auf ihrem Postament mit den übrigen Figuren (erst Modelle in Gips) auf der Terrasse des Städelschen Kunstinstituts aufgestellt. Das Großartige der Anordnung hat seinen Eindruck nicht verfehlt, nur bleibt zu wünschen, daß die Nebenfiguren gleichfalls galvanoplastisch ausgeführt würden und nicht von Sandstein, als wozu vorerst allein die Geldmittel vorhanden sind.

Noch immer ist der Mangel eines geeigneten Locals für größere Kunstausstellungen zu beklagen.

Für den Zweck der Verloosung ergiebt sich

eine Einnahme von	. . .	4386 Fl. 28 Kr.
die Auslagen betragen	. .	4088 „ 9 „
bleibt Cassarest	.	298 Fl. 19 Kr.

Nachträglich kommen für 20 nach Abschluß genommenen Actien noch 108 Fl.

Bei den zur Verloosung kommenden Gegenständen befinden sich:

15 Oelgemälde,
5 Aquarelle,
27 Kupferstiche und Lithographieen,

welche letztere wir durch Tausch zu diesem Behufe erworben haben.

Das schon früher bei Hasselhorst bestellte Gemälde, die „Gerichtsscene im Kaufmann von Venedig von Shakespeare", ist seiner Vollendung nahe, die aber aus unvorherzusehenden Zufällen nicht früher erfolgen konnte, so daß dieses Werk der Verloosung nächsten Jahres vorbehalten bleibt.

Das diesjährige Vereinsblatt giebt durch den Grabstichel von Karl Rappes eine der schönsten Compositionen von der Meisterhand Steinle's wieder, und da es zugleich eines der reizendsten Lieder aus des Clemens Brentano Märchen vom Rhein und dem Müller Radlauf versinnlicht, so glaubt man den Verehrern des Künstlers und des Dichters hierdurch eine angenehme Gabe zu bieten.

Es wurde über eine Abänderung des §. 5 der Statuten, nach welchem bisher jedes Jahr ein Vereinsblatt vertheilt wird, berathen, und lautet derselbe nunmehr in seiner neuen Fassung also:

§. 5.

Alle zwei Jahre wird bei der Verloosung ein Steindruck oder Kupferstich, der eigens zu diesem Zwecke verfertigt worden ist, oder doch vor Jahresfrist nicht in den Kunsthandel kommen soll, unter die sämmtlichen Mitglieder in der Art vertheilt, daß die Besitzer einer Actie denselben auf gewöhnlichem, die Besitzer von je zwei Actien auf chinesischem Papier in ersten Abdrücken erhalten. Vereinsmitglieder, welche jedoch in einem Jahr eingetreten sind, in welchem ein Vereinsblatt ausgetheilt wird, erhalten dasselbe erst, nachdem sie die Actie für das zweite Jahr ihres Eintritts gelöst haben, und so fort für die künftigen Jahre, so daß immer die Actienübernahme von zwei Jahren erforderlich ist, um das Vereinsblatt zu erhalten.

Briefwechsel.

Die geehrten Briefsteller werden wiederholt gebeten, jede Bezeichnung von Straßen und Hausnummern auf den Briefen an uns zu unterlassen. Die Anführung veralteter und ungültiger Adressen macht der hiesigen, hochlöblichen Post nur unnütze Mühe und Aufenthalt, während Alles einfach mit dem Namen des Redakteurs oder des Blattes Bezeichnete mit der größten Sicherheit und Schnelligkeit in die rechten Hände kommt.

(Dieser Nummer ist Nr. 11. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 23. **Donnerstag, den 8. Juni.** **1854.**

Inhalt: Virtuosität. — Rundschau aus Frankfurt. (Schluß.) D. M. — Einige Bemerkungen über die Geschichte der deutschen Künste von Ernst Förster ꝛc. Von G. F. Waagen. (Schluß.) — **Radirung.** Der Lettner im Dome zu Halberstadt. Von L. Sprosse. W. Lübke. — **Zeitung.** Berlin. Amsterdam. — **Kunstvereine.** Die Deputirten-Conferenz des westlichen Kreises. — An die Kunstvereine von Deutschland, in Sachen der allgemeinen Vereinigung für historische Kunst.

Beiblatt. Der Christuskopf des Correggio. Von G. F. Waagen. — **Radirung und Lithographie.** Album des jüngeren Künstlervereins. H. Weiß. — **Kunstliteratur.** Iets over de beeldende Kunsten in de Nederlanden. W. — Kataloge. — Versteigerung.

Virtuosität.

Die Virtuosität ist eine Tugend, aber man muß ein ganzer vir sein, wenn sie noch eine Virtus bleiben soll. Das heißt, man muß sie in der Gewalt und Beherrschung behalten; sie darf sich nicht emanzipiren. Geht sie dem Geiste durch und fährt in die Extremitäten, dann ist es die falsche und diese steigt dann auch gewöhnlich zu Kopfe, nimmt ihn ein und beherrscht ihn. Wie schön ist es anzusehn, wenn der fruchtbaren Phantasie eines genialen Künstlers die geübte Hand gehorcht und die kaum gedachten Formen mit Leichtigkeit, Grazie und Sicherheit zur Erscheinung bringt; wie entzückend, wenn der dramatisch bewegte, durchgeistigte Vortrag einer schön gestimmten Sängerin mit Leichtigkeit Tonfigur an Tonfigur reiht, eine jede klar, scharf, ausgemeißelt, wie Blumenornamentik; wie einnehmend und hinreißend, wenn der Verweser des Wortes, der Dichter, eben so leicht sprechend als schreibend seine Gedanken in schöne Formen gießen kann.

Aber die emanzipirte Virtuosität ist die Feindin jeder wahren Kunst. Sie giebt eitel Farbe statt der Bilder, Passagen statt der Melodieen, Ballet anstatt des Tanzes, Schauspieler anstatt der Dichter.

Bloße Virtuosität ist eine Krankheit, eine künstlich aufgetriebene Gänseleber. Darum ist sie auch die Mutter krankhafter Eitelkeit, der es geläufig geworden ist, eine sich von selbst verstehende Nebensache zur Hauptsache zu machen und nun zu verlangen, daß alle Welt das nachempfinden soll. Ich fragte einmal einen schöngewachsenen Kunstreiter, der mit seinen Knaben Stellungen, mitunter sehr schöne, öfter aber halsbrechende, machte, warum er sich nicht lediglich auf jene übe. „Je sais bien" — war seine Antwort — „die artistes lieben mehr die poses académiques, mais moi je prefère les poses dangereuses, parceque la Galerie mehr klatschen." Die Virtuosen par excellence gleichen diesem Kunstreiter, es ist ihrer Eitelkeit nur um den Klatsch der Galerie zu thun, denn, auf Kunsturtheil gesehen, sitzt mitunter ein gut Stück Galerie im Parquet.

Warum nennt man die Musiker vorzugsweise Virtuosen? Es beantwortet sich vielleicht so: Je mehr Ausübung und Ausführung mit dem produzirenden Geiste verbunden bleibt und ihn bis überall hin begleitet, desto mehr echte, je mehr sie sich von ihm trennt, desto mehr falsche Virtuosität. Der Natur der Sache nach liegt Conception und Ausführung bei den bildenden Künsten, bei den Künsten des Raumes mehr in einem Subject, in einer Person bei einander, als bei der tönenden und redenden Kunst, den Künsten der Zeit. Oder trennt es sich durchaus, so ist der Ausüber so sehr von vorne herein lediglich Ausüber, daß kaum der Gedanke an Phantasie, wenn auch nur an nach-, an eingehender Phantasie bei ihm aufkommt. Mit einem Worte, er ist Handwerker. Ein Handwerker aber kann nie zu sehr Virtuose sein.

Wir sehen dies bei der **Baukunst**. Der produzirende Baukünstler wirft seine Phantasie auf's Papier. Da sich aber seine Formen auf Maaße zurückführen lassen, die in Zahlen zu bringen sind, so kann der Ausüber sie leichtlich in Stein übersetzen. Je mehr Virtuosität er dabei zeigt, desto besser, sie wird immer echt bleiben, da er sich nicht vom Geiste des Andern entfernen kann.

Bei der **Skulptur** ist die ausübende Thätigkeit mit der Conception am engsten verbunden. Wie weit auch nach dem Modell des Meisters der Lehrling den Marmorblock fördern kann, — und er kann es schon nicht ohne ein Verständniß des Künstlers — die Oberflächen der Körperformen wollen doch von dem Meißel des Bildhauers selbst überzangen sein, oder sein Schüler ist ihm schon sehr ebenbürtig geworden. Den Meister selber aber hält das feste, spröde Material in Schranken.

Einen Schritt weiter in das Leichtbewegliche geht schon die **Malerei**. Die malerische Produktion läßt die Schüler nach Kartons arbeiten und verleitet den nicht mit einem starken Geiste ausgerüsteten Meister zu jenen Spielereien mit der Farbe, welche ihrem Zwecke nicht mehr entsprechen. Sie soll klingen statt zu leuchten. Alle die Ausdrücke, die wir, wenn wir von Malerei reden, der Schwesterkunst, der Musik entlehnen und meist im lobenden Sinne

gebrauchen, stehen an der Grenze und werden zum Tadel, sobald der Maler uns nicht mehr bietet als das, was diese dem Vortrag geltenden Ausdrücke bezeichnen; bloßer Farbenton, bloße Farbenharmonie machen nimmermehr ein Bild.

Denn es ist der falschen Virtuosität eigen, daß sie mit den Mitteln, deren sie sich bedient, schmählichen Mißbrauch treibt, insofern sie damit in fremde Gebiete geht und damit das machen will, wozu es natürlichere und geeignetere Mittel giebt. Ja sie beraubt sich der vernünftigen Mittel, um zu beweisen, daß sie die Geschicklichkeit hat, ohne dieselben auszukommen. Das ist leidige Affectation. Variationen auf der G Saite zu spielen, da man doch noch drei andere daneben hat, mit der linken Hand allein zu spielen, wozu Einem Gott der Herr zehn Finger gegeben hat, langweilige, geist- und sinnlose Passagen hervorzuwirbeln, zu kreischen und zu sprudeln, wenn man sich hinreichende Fertigkeit erworben hat, die von Geist und Phantasie durchwehten Melodieen, die tief empfundenen Harmonieen unserer Meister vorzutragen — da sind wir schon mitten in der Musik.

Die Musik ist in der von uns beobachteten Reihenfolge die erste Kunst, in der sich der in dem Künstler steckende Handwerker von dem Künstler ablösen kann und in diesem Falle eine Profession für sich bildet: den Musikanten. Es ist etwas Rührendes um einen braven Musikanten, der im Feuer der Symphonieen unserer großen Meister groß gezogen ist. Mag er sonst nicht viele beschriebene Blätter der Bildung in sich tragen, dieser einen Form der Bildung ist sein Inneres weich und offen gewesen. Ich sah einmal zwei alte Contrabassisten befreundeter Kapellen bei einem Musikfeste Freundschaft schließen. Ihre Unterhaltung bestand in Symphonie-Anfängen, die sie einander zusummten, von fragmentarischen Ausdrücken der Bewunderung unterbrochen. Dabei schüttelten sie sich dann und wann die Hände und stießen mit einander an. Das sind zwei gute Musikanten, zwei schön gestimmte Instrumente, sehr edle Instrumente, denn ein schaffender Genius des Meisters der Kunst gebraucht nicht blos den besaiteten Leib der Violine und die Hand dessen, der sie spielt, er braucht auch seine Seele. Stellt sich aber eine solche Seele ohne Produktion unter die Herrschaft der in Fingerfertigkeit tollgewordenen Hand, so wird ein schlechter Musikant daraus, ein Virtuos im schlimmen Sinne des Worts.

Wir kommen zur Dichtkunst. Für die Epiker und Lyriker ersetzt bekanntlich die Buchdruckerkunst den Ausüber und den Ueberlieferer. Ein Jeder macht das still für sich. Doch darf man eben so wenig unterlassen, an den Reiz Tieck'scher und Holtei'scher Vorlesungen zu erinnern, als das Rhapsodenthum anzuerkennen, das sich neuerdings ausbilden zu wollen scheint und dem nur zu wünschen wäre, daß es hier und da in besseren Händen läge. Der dramatische Dichter aber hat nicht blos eine ganze Schaar geschulter Ueberlieferer, sondern einen großen eignen Apparat, ein Haus und alles Uebrige, wie es seine Kunst mit sich bringt. — Und auch hier giebt es verderbliches Virtuosenthum? Allerdings, — denn was ist es anders, wenn der Schauspieler den Dichter zum Tempel hinausjagt und der Maschinist den Schauspieler? wenn aus dem Epos der Neuzeit, dem Roman, die Effecte herausgehoben und zu Theatereffecten zusammengestellt werden, je krasser und bunter, desto besser; wenn demgemäß die Schauspieler mit Brüllen, Hände- und Stimme-Zittern, Karrikatur und gutem Anziehn ihr Wesen treiben, wenn der Maschinist und der Decorateur zu Hauptpersonen werden? — Aber es gehört so sehr viel Bildung dazu, ein klassisches Stück gut zu geben. Ganz recht, da steckt es! Vor der Bildung vermag die falsche Virtuosität nicht Stand zu halten. Wo sie sich breit macht und sich breit machen darf, ist Unbildung.

Rundschau aus Frankfurt.

(Schluß.)

August Bromeis. — Gebrüder Metz. — J. C. Heerdt u. A. — Portrait: Carl Bennert, v. Strahlendorf, Lunteschütz u. A. — Ballenberger. — Kupferstich und Steindruck: Denker, Carl Kappes, Johann Eisenhardt, Nicolaus Hoff, Valentin Schertle. — Bildhauerei: E. v. d. Launitz, Zwerger u. A. — Architektur: Christian Gramm.

Eine ähnliche Bemerkung hat sich uns bei einem neuern Bild von August Bromeis aufgedrängt. Der Gegenstand ist ebenfalls aus dem Taunus genommen, und stellt eine Ansicht des reizend gelegenen Cronberg dar. Auch bei dieser Arbeit ist eine starke Hinneigung zu einer kalten und harten Farbengebung zu bemerken. Es ist uns dieses um so auffallender, als wir bei diesem, von uns sonst sehr geschätzten Künstler dergleichen nicht gewohnt sind. Fast möchte es scheinen, wenn wir die frühern Werke von Bromeis dagegen halten, als ob sein eigentliches Element die italienische Natur sei, und er mit minderem Glück sich auf deutschem Boden bewege. Wenigstens sind seine Bilder aus Italien fast sämmtlich groß und mächtig in der Auffassung, breit in der Form und Behandlung, warm und kräftig in der Farbengebung. Wir glauben, daß Bromeis nicht wohl daran thut, aus dieser mit so vielem Glück betretenen Bahn herauszugehen und sich auf ein Gebiet zu begeben, dem er durch langjährigen Aufenthalt in Italien einigermaßen fremd geworden zu sein scheint.

Die beiden talentvollen Landschaftmaler Gebrüder Metz sind aus Italien hieher zurückgekehrt; als Ergebniß der dort gemachten Studien hat Friedrich Metz ein Bild: Motiv aus der römischen Campagna, dahier ausgestellt, das in der Auffassungsweise etwas an Rottmann erinnert und viel Schönes hat.

Sodann müssen wir des Landschaftmalers J. C. Heerdt gedenken, der vor Kurzem ein größeres Bild, einen Kirchhof darstellend, zur Ansicht des Publikums gebracht hat. Die Composition des Bildes, so wie die Behandlung der Farbe sind rühmlich zu erwähnen. Ein anderes Bild, ebenfalls ein Motiv aus Cronberg, mit Figuren staffirt, dürfte in Bezug auf Farbe etwas wärmer gehalten sein.

Von Carl Morgenstern ist uns Neues von Bedeutung nicht bekannt geworden, und können wir daher nur wiederholen, was bereits früher über denselben gesagt worden.

Noch sind einige hübsche Bilder von Eugen Peipers, namentlich eine Rheinlandschaft, eine Taunusgegend u. a. zu erwähnen; sodann von Gerhard Malß und Zacheis, die die Alpennatur in einigen Darstellungen behandelten.

Endlich haben H. Hofmann, Schäfer und Heinrich Zwecker mehrere landschaftliche Bilder geliefert, welche Motive aus der Umgebung von Frankfurt zum Gegenstand hatten.

Unter den hiesigen Portraitmalern sind, außer einzelnen Leistungen einiger schon vorher erwähnten Künstler, besonders die Arbeiten von Carl Bennert, C. F. von Strahlendorf und Lunteschütz anzuführen. Und wenn wir bei dem Ersten vornämlich eine brillante, harmonische Farbe und lebendige, frische Carnation, bei Strahlendorf seine Charakteristik und sorgfältige Durchführung bewundern, so gefällt uns nicht minder bei Lunteschütz die frappante Auffassung und das geschmackvolle Ensemble. — Lunteschütz hat sich auch auf literarischem Felde mehrfach bethätigt, und eine Abhandlung über Philipp Veit, die im „Journal de Francfort" erschien, gehört zu dem besten, was über diesen Meister geschrieben worden.

August Humbert, B. Halle, Herz und Julius Vogel haben ebenfalls durch verschiedene Arbeiten im Bildnißfach sich bekannt gemacht.

Noch haben wir über unſern Meiſter Ballenberger zu berichten. Wir haben deshalb unſere Beſprechung deſſelben bis hierhin aufgeſchoben, weil die Art ſeiner Richtung es nicht wohl möglich macht, ihn in eine der obigen Kategorien zu ſetzen, und deshalb eine geſonderte Beleuchtung ſeiner Thätigkeit am füglichſten erſcheint. Ballenberger iſt bekanntlich ein begeiſterter Anhänger der altdeutſchen Kunſt und hat ſich mit bewundernswerthem Geſchick ganz in jene Auffaſſungsweiſe hineingelebt und hineingearbeitet, ſo daß ſie ihm zur zweiten Natur geworden und ſeine Schöpfungen nicht das Gepräge der Nachahmung, ſondern den Stempel der Urſprünglichkeit in vollem Maaße an ſich tragen. Und wie Ballenberger's Auftreten im Leben eine gewiſſe originelle Naivetät an ſich trägt, ſo haben ſeine Werke doch, trotz der alterthümlichen Form, etwas durchaus Ungezwungenes, Geſundes, organiſch Gewachſenes. Der Menſch und der Künſtler, ſein Leben und ſeine Arbeiten ſtehen bei ihm im innigſten Zuſammenhang. Wenige mögen wie er eine ſo gründliche Kenntniß mittelalterlicher Kunſt beſitzen, noch Wenigere das innige, ins Gefühl übergegangene Verſtändniß ihrer Form haben, wie Ballenberger. Es iſt zu bedauern, daß dieſer Künſtler nicht durch größere Aufträge häufiger Gelegenheit findet, ſein außerordentliches, und ſo zu ſagen in ſeiner Art einzig daſtehendes Talent in ausgedehnterem Maaße zu bethätigen, und deshalb genöthigt iſt, ſich in allzubeſchränktem Kreiſe zu bewegen. Von neueren Arbeiten ſeiner Hand ſind zu erwähnen: mehrere Aquarellzeichnungen aus „Götz von Berlichingen", dann eine desgleichen: „Siegfried mit dem Drachen", verſchiedene Darſtellungen von Heiligen, ſodann einige kleine Oelgemälde, ebenfalls Heilige vorſtellend. Außerdem ein größeres Aquarellbild für den hieſigen Bürgerverein, eine Darſtellung Carls IV. mit der goldenen Bulle, ſämmtlich Arbeiten von der ſorgſamſten Vollendung.

Die Kupferſtecherkunſt und die Lithographie ſind nicht gar zahlreich vertreten. Zu den Repräſentanten der erſtern gehört Deuker, deſſen letzte Arbeit ein mit gediegener Technik durchgeführter Stich nach Steinle's „Tiburtiniſche Sibylle" iſt. Die Behandlungsweiſe iſt brillant, die Zeichnung getreu und beſtimmt, die Betonung indeſſen an einigen Stellen zu ſtark, wie z. B. der Mantel der Figur in einem allzutiefen Lokalton erſcheint. Man ſollte danach auf eine ſehr dunkele Farbe im Original ſchließen, während das fragliche Gewand in ziemlich lichtem rothen Ton gehalten iſt. Doch macht das Ganze einen gerundeten, in ſich fertigen Eindruck.

Carl Kappes iſt durch einige Blätter nach Steinle in weitern Kreiſen bekannt geworden. Seine letzte größere Arbeit iſt ein Stich nach deſſen „Rhein-Märchen". Man hat mehrfach an dieſem Blatt eine gewiſſe Härte getadelt, aber ſchwerlich in Erwägung gezogen, daß eine ſo duftig und fein gehaltene Zeichnung und Modellirung, wie ſie im Original erſcheint, auf der Kupferplatte wohl überhaupt nicht zu erreichen ſein möchte, wenn der Künſtler anders auf eine gewiſſe Zahl von Abdrücken rechnen wollte. Kappes hatte daher die Aufgabe das leicht Angedeutete gleichſam in ein feſteres Element zu überſetzen. Mit großem Erfolg hat Kappes Nachbildungen alter Stiche und Holzſchnitte verfertigt z. B. nach A. Dürer den „Degenknopf" und den kleinen „Hieronymus", ſo daß ſelbſt erfahrene Kenner getäuſcht wurden und erſt nach genauer Unterſuchung und wiederholter Verſicherung die Arbeiten als Copieen erkannten.

Johann Eiſenhardt hat eine Reihe von tüchtig ausgeführten Blättern des genialen J. B. Scholl geſtochen. Es ſind Initialen zu deutſchen Dichtungen von trefflicher Compoſition und feiner Zeichnung. Außerdem iſt uns von neuern Arbeiten Eiſenhardt's ein weibliches Bruſtbild nach Paul Veroneſe bekannt geworden; ebenfalls eine recht gute Arbeit.

Nicolaus Hoff iſt ſchon ſeit mehreren Jahren mit einem Stich nach der herrlichen „Grablegung" von Perugino beſchäftigt. Wir ſind auf die Vollendung der Arbeit um ſo begieriger, als die von Hoff nach dem Original gemachte Zeichnung von hoher Schönheit iſt.

Valentin Schertle hat ſich durch ſeine Leiſtungen auf dem Gebiete der Lithographie bereits einen Namen erworben. Zahlreiche Bildniſſe, ſowie ſein „Chriſtus an der Säule" nach Guido Reni und die „Conceptio immaculata" nach Philipp Veit ſind allgemein bekannt und haben in den weiteſten Kreiſe die verdiente Anerkennung gefunden.

In der Holzſchneidekunſt verdienen die Arbeiten Graeff's einer nicht unrühmlichen Erwähnung.

Was die Bildhauerkunſt anbelangt ſo muß vor allem über das Gutenberg-Denkmal von E. v. der Launitz berichtet werden. Die drei Hauptfiguren Gutenberg, Fuſt und Schöffer ſind nunmehr vollendet und auf einer Teraſſe des Gartens am Städelſchen Kunſtinſtitut proviſoriſch aufgeſtellt. Ebenſo bereits zwei von den vier allegoriſchen Geſtalten, die den Sockel des Poſtamentes zieren ſollen. Das letztere iſt vorläufig aus Holz hergeſtellt und mit einem bronzefarbigen Ton angeſtrichen, um die Wirkung der ganzen koloſſalen Arbeit vor Augen zu ſtellen. Es ſteht nach den letzten Fortſchritten, die das Werk gemacht hat, zu erwarten, daß daſſelbe nunmehr ſeiner baldigen Vollendung entgegen gehen wird.

Von der Launitz hat ein hervorragendes Talent für dekorative Anordnungen und bezeugte es neuerdings durch Entwürfe zu fünf Fontainen für den großen Ausſtellungspalaſt in London. Sie waren aufs ſinnreichſte in Bezug auf den Ort ihrer Beſtimmung entworfen, ſchön und voll in ihrer Configuration und höchſt mannigfaltig in der Anordnung. Sie fanden in London auch volle Anerkennung und wurden die Zeichnungen, die Haſſelhorſt nach den kleinen Modellen meiſterlich gefertigt, von dem Bauvorſtande erworben; doch werden ſie nicht zur Ausführung kommen und Entwürfe der Engländer den Vorzug erhalten. Für denſelben Ausſtellungspalaſt hat unſer Künſtler indeſſen den Auftrag erhalten, zwei der Statuen in Marmor auszuführen, welche daſelbſt den verſchiedenen Nationalitäten errichtet werden ſollen. Ihm fielen der Ruſſe und Türke zu; Erſteren hat er bereits vollendet und höchſt charakteriſtiſch für ruſſiſche Produkte dargeſtellt.

Noch immer für denſelben Palaſt betraute man ihn mit der Herbeiſchaffung von Gypsabgüſſen mittelalterlicher deutſcher Bildwerke, deren er viele in Mainz, Inſpruck u. a. Orten abformen ließ und nach ſorgfältiger Bearbeitung in ſeinem Atelier bereits nach England verſendet hat. Unter dieſen Abgüſſen ſind namentlich einige der höchſt intereſſanten Statuen am Grab Maximilians I. in Inſpruck, wovon der Gypsformer Vanni von hier die Formen dort gefertigt hat.

Eine kleine aber vortreffliche Arbeit von v. der Launitz iſt die Portraitbüſte in Relief des Geh. Rath Tiedemann für die Denkmünze zu ſeinem funfzigjährigen Doktor-Jubiläum.

Prof. Zwerger fertigte in letzter Zeit mehrere ausgezeichnete Portraite, namentlich das der jüngſt verſtorbenen Freifrau Karl von Rothſchildt, deren ſchöne Hand er abgeformt und in mehreren Exemplaren in Marmor für ihre Familie ausführte. Seine Büſten ſind von frappanter Aehnlichkeit und lebendiger Charakteriſtik und haben Zwerger in dieſem Fach einen weitverbreiteten Namen verſchafft.

Auch v. Nordheim's Arbeiten in dieſer Richtung müſſen, als ausgezeichnet durch ſeine Auffaſſung mit Anerkennung genannt werden.

Johann Dielmann, ein Verwandter des gleichnamigen Malers, iſt als trefflicher Holzſchnitzer bekannt und hat beſonders auf dem Felde der Ornamentel Tüchtiges geleiſtet.

In Bezug auf die Architektur verdient ein vor kurzem dahier erſchienenes Werk von Chriſtian Gramm Erwähnung. Es führt

den Titel „der Architekt" und enthält eine Sammlung von geschmackvollen Entwürfen zu den verschiedenartigsten Gebäulichkeiten. Wie ein frisches Streben nach künstlerischer Entwickelung besonders auf dem Felde der Baukunst sich allenthalben kund giebt, so hat auch Gramm, unter Zugrundelegung älterer, namentlich deutscher Bauformen, ein Werk geliefert, das den Freunden der Kunst willkommen sein dürfte. Und wenn wir anerkennen müssen, daß unser deutsches Vaterland, in Bezug auf die Wiederherfassung der architektonischen Principien, die nach unserer Meinung für die Zukunft allein fruchtbringend sein können, hinter England und Frankreich — wo sich in neuerer Zeit ein gewaltiges Ringen und Streben in dieser Beziehung zeigt — leider zurückgeblieben ist, so müssen wir Bestrebungen wie die vorliegenden um so lebhafter begrüßen und uns freuen, daß die Fesseln des akademischen Eklektizismus mit seinen pseudo-klassischen Traditionen endlich zu schwinden und eine gesunde Entwickelung der Architektur Platz zu greifen scheint. **D. M.**

Einige Bemerkungen
über die Geschichte der deutschen Künste von Ernst Förster, nebst Nachträgen über denselben Gegenstand.

Von **G. F. Waagen.**

(Schluß.)

Ich komme jetzt auf den Abschnitt über A. Dürer. Von der Anbetung der Könige desselben in der Tribune zu Florenz sagt der Verf. (S. 300), daß das Jahr der Entstehung derselben noch nicht ermittelt, daß aber Dürer denselben Gegenstand um 1501 für Friedrich den Weisen gemalt, das Bild aber verschollen sei. Nun steht aber sehr deutlich auf dem Bilde die Jahreszahl 1504, unter welcher dasselbe schon von van Mander angeführt wird. Ist es nun schon auffallend, daß dem Verf. bei seinen wiederholten Besuchen von Florenz, diese entgangen, so hätte er aus dem Buch von Haller über Dürer doch billig wissen sollen, daß dieses kein anderes als das für Friedrich den Weisen gemachte Bild ist, welches sich in der Allerheiligen Kirche zu Wittenberg befand, bis es von dem Churfürst Christian dem II. dem Kaiser Rudolph II. geschenkt wurde. Im vorigen Jahrhundert kam es aus Wien, gelegentlich eines Tausches von Bildern zwischen den Galerien von Wien und Florenz, an seine jetzige Stelle. Diese Jahreszahl ist aber für die Verehrer von Dürer besonders zu einer ungefähren Zeitbestimmung seines schönen Blattes von Hubertus wichtig. Es herrscht nämlich nicht allein in diesem Bilde eine jenem sehr verwandte Gefühlsweise, sondern der landschaftliche Hintergrund ist so sehr derselbe, als auf jenem Blatt, daß darin sogar der kleine Reuter nicht fehlt. Ich möchte hienach, und nach Vergleich des mit 1504 bezeichneten Stichs von Adam und Eva, die Ausführung der Platte in das Jahr 1505 setzen. Ungleich mehr läßt aber das zu wünschen übrig, was der Verf. (S. 288) über eins der Hauptwerke von Dürer, das Rosenkranzfest in dem Praemonstratenser Stifte zum Strahof in Prag, beibringt. Die Angabe des Maßes von beiläufig 5 Fuß Höhe und 4 Fuß Breite erregt eine ganz irrige Vorstellung, indem das Bild nur etwa 3 F. 8 Z. hoch, dagegen aber etwa 6 F. 8. Z. breit ist. Der Aeußerung des Verf., daß die Entstehungsgeschichte des Bildes gleich seinen Schicksalen in Dunkel gehüllt sei, tritt die Thatsache entgegen, daß nur wenig Bilder von ihrer Entstehung bis heut so sicher und genau zu verfolgen sind, als gerade dieses. Dasselbe ist nämlich ohne allen Zweifel das von Dürer in seinen, während seines Aufenthalts in Venedig im Jahr 1506 an seinen Freund W. Pirkhaimer geschriebenen Briefen, erwähnte Bild, welches die deutsche Kaufmannschaft ihm dort aufgetragen. Dürer giebt bekanntlich den Gegenstand dieses Bildes nirgends an. Sowohl aus den Aeußerungen des Sansovino *), welcher im Jahre 1581 das Bild in der dem H. Bartholomäus geweihten Kirche der Deutschen zu Venedig anführt, als des 1603 schreibenden van Mander **), geht indeß ausdrücklich hervor, daß Maria mit dem Kinde den Mittelpunkt desselben bildete. Erst der in seiner Schreibart oft so unbestimmte Sandrart hat durch die Weise, wie er 1675 dieses Bildes erwähnt ***), viele Kunstschriftsteller glauben machen, das dasselbe das Martyrium des heiligen Bartholomäus vorgestellt habe. Derselbe Sandrart berichtet nun im Verfolg, daß der Kaiser Rudolph II. nicht nachgelassen, bis man ihm dieses Bild gegen hohe Bezahlung abgelassen und wie dasselbe, damit es auf dem Wagen nicht hart gestoßen, gerüttelt oder verletzt würde, wohlverpackt von starken Männern an Stangen den ganzen Weg bis in die Kaiserliche Residenz zu Prag getragen worden. †) Nun ist es zuförderst eine Thatsache, daß unser Rosenkranzfest zu den Gegenständen gehört, welche zu Prag im Jahre 1782 aus den kaiserlichen Sammlungen versteigert worden sind, bei welcher Gelegenheit es das Kloster Strahof erwarb. Zunächst beweist die auf dem Bilde befindliche Inschrift: „Exegit Quinquemestri Spatio Albertus Durer Germanus MDVI," nicht allein, daß er dasselbe in Venedig, wo er sich nach den Daten seiner Briefe an Pirkhaimer vom Anfang 150[illegible] bis Mitte October aufgehalten, gemalt haben muß, sondern es geht daraus im Vergleich mit den Aeußerungen über jenes von den Deutschen bei ihm bestellte Altarbild unumstößlich hervor, daß das Rosenkranzfest kein anderes als dieses sein kann. Am heiligen Dreikönigtag, also am 6. Januar 1506, erwähnt er jene Bestellung deshalb, weil sie ihm die Mittel in Aussicht stellt, eine Schuld an Pirkhaimer abzutragen, in folgender Weise: „Als pald mir Gott heim hilft, so will Ich auch erbarlich zalen mit großem Danck, wan ich hab den tewgschen zw molen ein Thafell, dofer geben sy mir Hundert und zehn Gulden reinsch. derawff gett nit 5 fl. Kosstung, dy wird Ich noch In acht Dagen ferfertigen mit weißen und schaben (d. h. Kreidegrund auftragen und ihn glätten), so will Ich sy von Stund anheben zw. molen, wan sy mag, ob Gott will, ein monett noch ostern awff dem altar sten." Am Donnerstag vor dem Palmsonntag aber schreibt er: „Ir solt awch wissen, das Ich vill gelts gewunnen mogt haben, wo ich der tewtzten Thafell nit hatt angenummen zw. machen, aber es ist eine große erbet doran und Ich kan sy vor pfingsten nit vall ausmachen so giebt man uns nit mer den 85 Dukaten . . . . . " Da nun Pfingsten im Jahre 1506 den 31. Mai fiel, so fehlen vom 6. Ja-

---

*) Fu nobilitata (la chiesa) pochi anni sono da Christoforo Foccari Tedesco, il quale vi condusse una palla di Nostra Donna di mano d'Alberto Duro di bellezza singolare per disegno, per diligenza e per colorito. Venezia descritta Bl. 486. Christoph Fugger wird hier ohne Zweifel als Besteller des Bildes genannt, weil er, als Dürer in Venedig war, an der Spitze der dortigen deutschen Kaufmannschaft stand, und als solcher wahrscheinlich den größten Beitrag gegeben hat.

**) Bei Aufzählung der Bilder von A. Dürer sagt er: „Anno 1506 een Marybeeldt, boven welk soost comen twee Engelen, houdende eenen Roseiraas, als om haer te becroonen."

***) Als er zu Venedig war, malte er allda für etliche des Teutschen Hauses curiose Kaufleute eine kunstreiche Tafel von h. Bartholome, so auch in die nächst an dem teutschen Haus (das fondaco) stehende Kirche dieses Namens aufgerichtet worden rc. Teutsche Akademie. Leben der Maler S. 223.

†) Für die Richtigkeit dieser Angabe spricht nicht allein der Umstand, daß jenes Bild in keinem späteren Guida von Venedig erwähnt wird, sondern auch folgende ausdrückliche Aeußerung in dem Guida von 1733. In Betreff der Kirche des h. Bartholemäus heißt es darin: „Nella capella alla finistra vi è la tavola della Anonziata di Giv. Rothenhamer in vece d'una che fu rapita di Alberto Durer." Bekanntlich ist Rothenhammer ein Zeitgenosse Kaiser Rudolphs II., der sich als Schüler des Tintoretto gerade in Venedig aufhalten mochte, als das Bild des Dürer entfernt wurde.

nur an, nur 6 Tage an den 5 Monaten, welche die Inſchrift auf unſerem Bilde angiebt. Augenſcheinlich iſt jene Angabe des Zeitraums von 5 Monaten von Dürer mit einem gewiſſen Selbſtgefühl gemacht, denn in der That iſt dieſe Zeit in Betracht der vielen Figuren und der höchſt fleißigen Durchführung ſehr kurz und ein merkwürdiger Beweis, wie leicht ihm die Arbeit von der Hand gehen mußte. Wie leicht konnte ſich die Beendigung aber noch um dieſe kurze Zeit von 6 Tagen verzögert haben? Und nun kommt endlich hinzu, daß der Gegenſtand deſſelben nicht nur in der Hauptſache mit den Angaben des Sanſovino und van Mander übereinſtimmt, ſondern auch im vollſten Maße der Sinnesweiſe der deutſchen Kaufleute, wie Dürers ſelber entſpricht. Wir finden hier nämlich die Verherrlichung und Begnadigung des Kaiſerthums als des Inbegriffs der höchſten weltlichen Macht, auf deren Beſetzung aus ihrer Mitte die deutſche Nation mit Recht ſtolz war, dem damals noch von Dürer und von allen Deutſchen, als höchſte geiſtliche Macht verehrten, ähnlich begnadigten Pabſte gegenüber. Und welche Freude mußte es Dürer machen, hierbei dem Kaiſer die Züge ſeines ſo hochverehrten Maximilians zu geben! Vielleicht hatte auch der Pabſt die Züge Julius II., denn leider iſt der jetzige Kopf deſſelben ganz neu. Nach welcher Autorität van Mechel auf einer zu ſeiner Zeit in der Kaiſerlichen Galerie zu Wien befindlichen, wie aus ſeiner Beſchreibung hervorzugehen ſcheint, in manchen Stücken, wie im ganzen Format freien Copie*) den ſtattlichen, hinter dem Kaiſer knieenden Krieger, deſſen Feldherrn und Vertrauten, Herzog Erich von Braunſchweig, und die hinter demſelben knieende Frau, Blanka, Maria, die zweite Gemahlin Maximilians nennt, laſſe ich dahin geſtellt ſein. Ich bin aber feſt davon überzeugt, daß die Mehrzahl der nicht ſich dem Thron Nahenden, wie der Verf. ſagt, ſondern ſämmtlich knieenden Figuren von ganz portraitartigem Ausſehen die Bildniſſe des Chriſtoph Fugger und anderer angeſehener Mitglieder der deutſchen Kaufleute, als die Donateren, vorſtellt. In Betreff des heiligen Dominicus, welcher den hinter dem Pabſt knieenden Geiſtlichen befragt, hätte der Verf. ſich das Fragezeichen erſparen können, indem dieſer Heilige bekanntlich der Stifter der Roſenkranzandacht iſt und überdem in der Tracht ſeines Ordens erſcheint. Bei der äſthetiſchen Würdigung des Bildes ſcheint der Verf. den ſehr weſentlichen Umſtand überſehen zu haben, daß reichlich die Hälfte deſſelben zum größten Jammer aller Kunſtfreunde, auf eine höchſt rohe Weiſe überſudelt, ja in manchen Theilen ganz neu gemacht iſt. Das Bild ſoll ſich ſchon, als es in dem Beſitz des Kloſters kam, in einem ſchlimmen Zuſtande befunden haben. Später aber fielen dadurch, daß ein Liebhaber, welchem daſſelbe vom Kloſter zum Copieren geliehen worden, es auf lange Zeit an eine feuchte Wand ſtellte, ſehr große Stücke der Farben mit dem Kreidegrunde ab, welche dann jene Ergänzung nothwendig machte. Namentlich ſind der Kopf der Maria, bis auf einen Theil des Haars, das Kind und der die Laute ſpielende Engel im Vordergrunde ganz neu, und überhaupt nur ein Kopf noch ganz erhalten.**) Der Verf. aber ſagt: „man iſt nicht auf dieſe an Idealität ſtreifende Schönheit der Madonna und des Kindes vorbereitet.“ Bei dieſem Zuſtande kommt es natürlich nicht auf die Rechnung von Dürer, wenn der Verf. außerdem in den Farben nicht ganz (!!) die dem Bilde nöthige Stimmung und Uebereinſtimmung finden kann. Selbſt die Inſchrift iſt ganz erneuert und würde Zweifel zulaſſen, wenn nicht die von van Mechel, als auf jener Copie in Wien befindlich gegebene Inſchrift durch ihre völlige Uebereinſtimmung damit lehrte, daß man bei der Erneuerung ſich genau an alte Ueberreſte gehalten hat. Das Verdienſt zuerſt ausgeſprochen zu haben, daß jene „tewtzſche Thafell“ nicht das Märtyrium des Bartholomäus vorgeſtellt, ſondern vielmehr die Compoſition unſeres Bildes ſei, gebührt, ſoviel wie ich weiß, Hirt, der indeß das Exemplar zu Wien für das Original hielt.*) Auf das Bild zu Prag, als das, freilich mir und anderen Kunſtfreunden ſchon früher bekannte Original, hat zuerſt im Jahre 1847 der Steuerrath Becker in einem Briefe an Dr. Burckhardt gewieſen, welchen letzterer in der zweiten Ausgabe von Kuglers Handbuch der Malerei hat abdrucken laſſen. Ich bemerke ſchließlich, daß, außer dem von ihm angeführten kleinen Stahlſtich nach dieſem Bilde, gezeichnet von Frieſe, und geſtochen von Bademann vom Jahre 1835, nach der Zeichnung deſſelben Künſtlers und in demſelben Jahr ein ſehr verdienſtliches größeres Blatt in Federmanier, und ein ungleich ſchwächeres in Kreidemanier nach einer Zeichnung von F. A. Klar, von C. Hennig lithographirt worden iſt.

Beſonders ungünſtig und oberflächlich werden von dem Verf. die Schüler des A. Dürer behandelt. Für Aldegrever, den er Albert nennt, während er doch Heinrich heißt, wird als Belag für ſeine Gefühlsweiſe eine Kreuzigung in der Pinakothek zu München beigebracht. Bei der Beſtimmung der ſo ſeltnen Bilder dieſes Meiſters haben wir einen trefflichen Anhalt an ſeinen zahlreichen Kupferſtichen. Jeder aufmerkſame Beobachter jenes Bildes wird aber mit mir übereinſtimmen, daß daſſelbe weder in Zeichnung, Charakteren, Gewandung ꝛc., irgend eine Aehnlichkeit mit den Stichen hat, ſondern das Werk eines ſehr mäßigen, dem Jan Swart verwandten Niederländers iſt. An der Maria in der Herrlichkeit, in derſelben Galerie, welche der Verf. ebenfalls als von Aldegrever anführt, erkennt man zwar ſogleich die Dürerſche Schule, die Bildung der Köpfe mit den rundlichen Formen, die Behandlung der Landſchaft ſprechen aber darin auf das Entſchiedenſte für eine Arbeit des A. Altorfer. Beſonders ſchlimm ergeht es dieſem Meiſter. Es iſt in der That intereſſant, die poetiſche und begeiſterte Lobpreiſung ſeiner Schlacht des Alexander und Darius von Friedrich Schlegel mit dem Urtheil des Verf. zuſammenzuhalten, nach welchem die Figuren darin wie bleierne Soldaten zuſammengeſtellt ſind, und dem der Fleiß darin nur wahnſinnig und ſinnverwirrend erſcheint. Wenn er das Bild wegen der Auffaſſung im Ritterkoſtüm und der Sinnesweiſe der Zeit des Altorfer eine Traveſtie nennt, ſo muß ich bemerken, daß dann ſo manche Stücke des Shakſpeare, namentlich ſeine römiſchen, denſelben Namen verdienen dürften. Ich finde darin mit Schlegel die Auffaſſung ſehr poetiſch, im Einzelnen viele ſehr lebendige und treffliche Motive, das ganze aber eine ungemein anziehende Veranſchaulichung der Kämpfe, wie ſie zur Zeit des Kaiſer Max I. ſtatt hatten. Nach der ſchönen Landſchaft in der Sammlung des Landauer Brüderhauſes zu Nürnberg, wäre es doch wohl billig geweſen, ihn nicht blos als früheſten Stecher, ſondern auch als früheſten Maler von Landſchaften in Deutſchland geltend zu machen, um ſo mehr, als dieſes für die Niederlande bei ſeinem

*) Er giebt das Format auf 5 F. 2 Z. hoch, 4 F. 3 Z. breit an, und ſagt, daß zur Rechten der Maria die h. Catharina kniee, welcher ein Engel eine Lilie reicht. S. Catalog der Kaiſerlichen Galerie Wien S. 234 f. Ich bemerke hier, daß ich in einem der Zimmer des Palaſtes Grimani eine treue Copie in der Größe des Originals geſehen habe, welche dort irrig für das Original ausgegeben wurde. Offenbar noch im 16. Jahrhundert ausgeführt, beweiſt ſie immer, daß das Bild in Venedig ſehr hochgeachtet geweſen ſein muß.

**) Ob derſelbe bei der neuen Reſtauration, welche ſeit dem Jahre 1837, als ich das Bild der genaueſten Prüfung unterwarf, über daſſelbe ergangen, verſchont geblieben, kann ich nicht ſagen. Von den 33 übrigen Köpfen auf dem Bilde waren damals 10 ganz neu, 11 hatten ſehr, 12 etwas weniger gelitten. Von den Gewändern war das des Pabſtes am beſten erhalten, und zunächſt die des Kaiſers und der vier hinter beiden knieenden Männer am wenigſten beſchädigt. Von der Landſchaft war die ganze Ferne übermalt.

*) S. die Anzeige des Buchs von Campe über Dürer in den Blättern für wiſſenſchaftliche Kritik 1829 Thl. I. S. 571, wo ſich ſchon faſt alle die von mir dafür ausführlicher geltend gemachten Umſtände angedeutet finden.

Zeitgenossen Patenier geschehen, den er doch an Naturwahrheit weit übertrifft. Bei Georg Pens hätte billig hervorgehoben werden müssen, wie er sowohl in seinen historischen Bildern, als in seinen Kupferstichen seine italienischen Studien mit ungleich mehr Erfolg mit denen seiner früheren deutschen Schule und seinem nordischen Naturell zu verschmelzen gewußt, als dies bei anderen deutschen und niederländischen Malern jener Zeit der Fall ist. Sein Verdienst als Bildnißmaler ist aber mit den Worten, daß seine Bildnisse weich und lebendig seien, lange nicht hinlänglich hervorgehoben. Bildnisse, wie sein „Edelmann und der Maler Schwezer" im Museum zu Berlin, wie der Ritter in der obigen Sammlung zu Nürnberg, gehören zu dem Vorzüglichsten, was die deutsche Kunst in dieser Epoche an Bildnissen überhaupt hervorgebracht hat. Die bloße Erwähnung dieser und anderer Meister als Kupferstecher der Dürer'schen Schule ist im Verhältniß des Trefflichen, was sie in diesem Fache geleistet haben, selbst bei dem wenigen Raum, der ihnen nach dem ganzen Zuschnitt des Werks vergönnt sein konnte, doch gar zu dürftig. Grunewald, dessen Bedeutung übrigens der Verfasser nach Gebühr würdigt, heißt mit Vornamen nicht Mathias, sondern Mathaeus. Die Ansicht von Passavant*) und mir**), daß er wahrscheinlich der Lehrmeister des Lucas Cranach gewesen, erklärt der Verf. (S. 327) für „zuverlässig falsch." Die dem bekannten Werk von Schuchardt über den L. Cranach entnommenen, aber im letzteren folgerechter entwickelten Gründe sind folgende. Nach einer ganz zuverlässigen Nachricht hat Lucas Cranach die Malerei bei seinem Vater gelernt; ob Grunewald älter als der 1472 geborene Cranach gewesen, steht bei der Ungewißheit über die Lebenszeit des ersteren noch dahin. Dagegen bemerke ich Folgendes. Der erste Umstand beweist keineswegs, daß er nicht noch einen zweiten Meister gehabt haben kann, wofür die Kunstgeschichte so viele Beispiele aufweist. Ungeachtet der Ungewißheit über die Lebenszeit des Grunewald beweist doch das alterthümlichere Ansehen seiner meisten Werke, als die sämmtlichen Arbeiten des L. Cranach, daß er ein älterer Meister als dieser ist. Die große Verwandschaft des letzteren zu seinen Bildern wird aber selbst von Schuchardt und dem Verf. anerkannt. Nehmen wir daher an, daß er nur etwa 10 Jahre früher, also um 1462 geboren ist, als Cranach, so konnte er sehr wohl dessen Lehrmeister gewesen sein, und war, als er im Jahr 1529 den Altar in der Marktkirche zu Halle ausführte, 67 Jahr, ein Alter, in welchem die Kunstgeschichte gar manchen Maler als noch in ungeschwächter Kraft werkthätig kennt, wie dieses z. B. gleich bei L. Cranach der Fall ist, der, wie Schuchardt darthut, sein bestes Werk, das Mittelbild des Altars zu Weimar, in seinem 81. Jahre ausgeführt hat. Was mich aber vor Allem bei meiner Ueberzeugung, daß Cranach die Werkstatt des Grunewald besucht hat, beharren läßt, ist der Umstand, daß die frühsten datirten Bilder des ersteren „die Ruhe auf der Flucht im Pallast Schiarra Colonna zu Rom" vom Jahr 1504, sowie die zwei Bilder in den Museen von Wien und Berlin vom Jahr 1515,***) in jedem Betracht, namentlich in der mehr gebrochenen und minder klaren Fleischfarbe von einem bräunlichen Lokalton, den Werken des Grunewald sehr nahe stehen. Ob Cranach an der Ausführung jenes Altars in Halle Theil genommen, ist, obwohl der Verf. darauf das Hauptgewicht für seine Behauptung, daß er nicht der Schüler des M. Grunewald sei, legt, bei dieser ganzen Frage von untergeordneter Bedeutung. Schuchardt spricht ihm jede Theilnahme ab, während Passavant geneigt ist, ihm die Ausführung der Heiligen Magdalena, Ursula, Catharina und Erasmus beizumessen. Hat letzterer Recht (und ich gestehe, daß auch mir diese Heiligen als von der Hand des Cranach erschienen sind), so liegt darin garnichts Befremdliches. Warum sollte er Anstand nehmen, der Aufforderung seines alten Meisters, sich bei der großen Arbeit an jenem Altar zu betheiligen, nachzukommen, zumal bei dem guten Verhältniß, in welchem er zu dem Churfürsten Albrecht von Mainz als Besteller stand, und dem, bei der bekannten Ungeduld jenes Herrn sehr nahe liegenden Umstande, daß das Werk in verhältnißmäßig kurzer Zeit beendigt werden mußte?

*) Kunstbl. 1841 S. 431 und 1846 S. 193.
**) Kunstwerke und Künstler in Deutschland Thl. I. S. 374.
***) Näheres darüber s. in Nr. 8. S. 67 des D. Kunstbl. von 1854.

Radirung.

Der Lettner im Dome zu Halberstadt, gez. und radirt von K. Sprosse. Preis 2 Thlr. Leipzig, bei R. Weigel.

Einer der brillantesten Lettner in Deutschland ist der des Domes zu Halberstadt. Man weiß, wie gegen Ausgang des Mittelalters, als der Sinn für eine edle Gestaltung und Durchbildung der kirchlichen Gebäude merklich erblaßt war und sich zumeist mit einer trocknen Lösung größerer architektonischer Aufgaben begnügte, die ganze Phantasiefülle der Zeit sich in die kleineren Schöpfungen flüchtete, mit welcher die Bedürfnisse des Kultus und der künstlerischen Produktion das Innere der Kirchen auszuschmücken liebten. Auch der Halberstadter Lettner verdankte jener Zeit seine Entstehung. Er ist aus den Jahren 1500 u. flg. datirt, steht also an den Marken mittelalterlichen Kunstlebens. Wie unerschöpflich aber selbst damals noch die Originalität des architektonischen Schaffens war, bezeugt auch dieses Werk. Es hat eine höchst eigenthümliche Anlage. Die beiden Eckpfeiler zwischen hohem Chor und Kreuzschiff sind zunächst durch eine abschließende Brüstungsmauer verbunden. An diese legt sich nach der Chorseite in der Mitte ein thurmartiger Vorsprung, der die auf die Höhe des Lettners führende Wendeltreppe birgt; nach außen dagegen steigen drei Kreuzgewölbe von der Brüstung auf und verbinden sich mit vier kräftig gegliederten Pfeilerbündeln. Diese zeigen sich unterwärts als Säulchen, auf deren reich geschmückten Kapitälen Heiligenfiguren stehen, über deren Häuptern Baldachine als lustige Fialen aufsteigen. Diese legen sich um den Kern des Pfeilers, der seinerseits noch höher hinaufgeführt ist und mit einer kräftigen Fiale endigt. Die Pfeiler sind durch Füllwände verbunden, welche, von einer durchbrochenen Galerie bekrönt, den aufstrebenden Fialen gegenüber den Gegensatz der ruhigen Horizontale aussprechen. Nach unten ruhen aber die Füllwände auf Spitzbögen, die zwischen die Pfeiler gespannt sind und durch ihre reich durchbrochene Wimperge den Eindruck einer Außenarchitektur gewähren.

So weit von der Construktion des Ganzen. Der talentvolle Künstler hat nun in meisterhaftem Verständniß das ganze Werk uns vor Augen geführt. Wir sehen es vom südlichen Kreuzflügel aus, so daß der Blick einerseits in den nördlichen Kreuzflügel mit seinem breiten Fenster und der spätgothischen Empore, andererseits in den hohen Chor hinüberschweift. Alle die eleganten, phantastisch-zierlichen Eigensinnigkeiten des Styls, die spiralförmig umwundenen Säulchen mit ihren maßwerkverzierten Sockeln und Kapitälen und den auf ihnen ruhenden Figürchen, die reich durchbrochenen Giebelfelder mit ihren Krabben, die gewundenen Fialen mit den prangenden Kreuzblumen, das gekreuzte und verschlungene Leistenwerk der Bögen und Wimperge sind mit treuestem Sinne hier wiedergegeben worden, so daß man dies eine Blatt als eine Mustersammlung der üppigst entarteten Gothik betrachten könnte. Was aber dem Blatte seinen höchsten Werth verleiht und es zu einem der schönsten Kunstwerke seiner Art erhebt, das ist die treffliche Gesammtwirkung, welche aus den reichen Einzelheiten ein

harmonisches Ganzes vom höchsten malerischen Reiz entstehen läßt. Die Radirnadel ist für solche Arbeiten recht am Platze; sie giebt die Eigenthümlichkeiten des Steinmateriales und der mittelalterlichen Formen mit überzeugender Wahrheit, zumal wenn sie in solcher Meisterschaft gehandhabt ist, wie hier. In kräftigster Weise markirt sich der Hauptgegenstand und setzt sich von der Umgebung klar ab; hier wechselt das hellste Licht mit dem tiefsten Schatten, aber selbst letzterer zeigt die Formen noch immer in größter Bestimmtheit. Zugleich aber umspielt das Ganze jener eigenthümlich-weiche Lufthon, der in den alten Kathedralen sein geheimnißvolles Wesen treibt und auch hier bei längerem Anschauen die Seele mit solchem Zauber umspinnt, daß sie sich in Wirklichkeit unter diese hohen, lichten Gewölbe versetzt wähnt. Wir sind dem Künstler für dies schöne Werk zu lebhaftem Danke verpflichtet und müssen nur noch die liebevolle Ausdauer anerkennen, mit welcher er das erstaunlich große, 22 Zoll hohe und 18 Zoll breite Blatt ausgeführt hat. Schließlich sei noch bemerkt, daß es dem Könige von Preußen gewidmet ist.

W. Lübke.

Zeitung.

Berlin. Der Maler Th. Valerio, von dessen herrlichen ethnographischen Aquarellen und Radirungen aus den österreichischen Kronländern wir unseren Lesern Mittheilung gemacht haben, ist vom Könige von Sardinien zum Ritter vom Orden des h. Mauritius und Lazarus ernannt worden.

August Kaselowski hat so eben ein größeres Kirchenbild vollendet, welches Christus auf dem Oelberge betend darstellt. Der Künstler hat nicht den Moment zum Ausdruck zu bringen gesucht, wo der Erlöser „mit dem Tode rang und heftiger betete", wir vernehmen nicht das: „Ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir", sondern es ist nach dem Ringen, nach der Todesbetrübniß der Seele das: „Nicht wie Ich will, sondern wie Du willst", welches aus der Haltung und dem Antlitz des Dulders spricht. Die Arme öffnen sich sanft mit der Bewegung der tiefsten Resignation. Das bleiche, von kastanienbraunen Locken umrahmte Gesicht ist von der ersten Klarheit angeflogen, welche dem Nebel des Trübsals folgt, und in dem tiefbraunen Auge schwimmt es, wie herannahende Verklärung. Aus dem grauen Wolkenflor wirft sich in dämmernder Helle ein breiter Strom über die betende Gestalt, als ob von ferne schon der Engel komme, der ihn stärkte. Diesen Uebergang von tiefer Betrübniß zur demuthvollen Hoffnungsfreudigkeit auf verheißene Erfüllung hat der Maler zur Erscheinung zu bringen verstanden, so daß das Bild zugleich rührt und erhebt. Das Gemälde ist 7 F. 2 Z. hoch und 5 F. 2 Z. breit. Wie eine Unterschrift auf dem Rahmen besagt, ist es eine Stiftung der Frau Auguste von Knobelsdorff-Brenkenhoff in die Kirche zu Mansfelde, wohin es in wenigen Tagen abgehen wird.

Unter den Christusköpfen, welche sich bei der kürzlich stattgefundenen Konkurrenz besonderer Anerkennung erfreuten, nannten wir auch den von R. Begas gefertigten. Se. Majestät der König hat diesen jungen Künstler beauftragt, seine Konkurrenzarbeit in Marmor auszuführen.

Berlin. Mit nicht geringem Erstaunen habe ich in Nr. 17 des Deutschen Kunstblattes eine Notiz über ein dem Albrecht Dürer beigemessenes Gemälde (die heilige Anna mit dem schlafenden Jesuskinde, welches von Maria verehrt wird), im Besitz des Bildhauers Entres zu München, gelesen. Ich würde indeß diesem Eindruck kaum einen öffentlichen Ausdruck gegeben haben, wenn nicht am Ende der Notiz dieser s. g. „Edelstein" dem hiesigen K. Museum dringend zur Erwerbung empfohlen würde, so daß es, ohne eine Aeußerung von meiner Seite, den Anschein haben würde, als ob ich nichts thäte, diese Erwerbung zu Stande zu bringen, was in diesem Falle eine unverantwortliche Indolenz sein würde. Für's erste erscheint es doch befremdlich, daß den Kunstforschern in München dieses Bild ganz entgangen ist. Denn nicht in dem wenig besuchten Schlosse Lustheim, wie es in der Notiz heißt, sondern in der berühmten Galerie zu Schleißheim hat sich das fragliche Bild seit vielen Jahren befunden, und ist daher auch in dem bekannten Katalog von Mannlich S. 35 unter Nr. 1535 mit der allerdings sehr ungenauen Bezeichnung „die heilige Anna und das schlafende Jesuskind" (also mit Auslassung der Maria) aufgeführt worden. Obgleich das Bild sehr hoch und ungünstig hing, habe ich mir doch, als ich mich im Jahr 1821 eine Zeitlang zum Studium der Galerie in Schleißheim aufhielt, mit Hülfe eines guten Perspektivs ein Urtheil darüber zu bilden gesucht, welches ich im vorigen Jahr durch eine lange und genaue Betrachtung des gereinigten Bildes bei Hrn. Entres bestätigt gefunden und nur noch mehr im Einzelnen begründet habe. Daß die schöne Composition von Dürer herrührt, wird Niemand, welcher nur irgend einige Kenntniß von diesem Meister hat, in Abrede stellen, und allen dieselbe betreffenden Aeußerungen in der Notiz stimme ich daher durchaus bei. Es kann sich hier also lediglich um die Ausführung handeln. Ich glaube nun wohl, daß alle in Dingen der Kunst Stimmfähige darüber einig sind, daß das Hauptkriterium eines Originals darin besteht, daß die Ausführung eines Bildes in allen Theilen, im Gefühl, im Verständniß der Formen, in der Farbengebung, in der Behandlung mit dem Pinsel, auf ganz gleicher Höhe mit der Erfindung steht. Wenn aber dieser Grundsatz richtig ist — und er dürfte schwerlich zu erschüttern sein —, so kann, wie „sonnenklar" auch dem Verf. der Notiz „die ganz einzige Handschrift Dürer's darin heraustritt", so daß er es für ein Bild desselben erklärt, „das an Vollkommenheit von vielleicht keinem seiner Werke übertroffen wird", und wie sehr auch „die echte Dürerschaft von Einheimischen und Fremden" in München anerkannt wird, nach meiner festen Ueberzeugung die Ausführung desselben nicht von der Hand des Dürer herrühren, dieselbe verräth vielmehr in allen Theilen die Hand eines die darstellenden Mittel mit seltenster Geschicklichkeit beherrschenden Copisten etwa nach der Mitte des 16. Jahrhunderts. Für's erste fehlt es dem Ganzen an jenem Energischen, Geistreichen, Lebendigen, welches Einem aus jedem echten Werk von Dürer entgegenathmet, wofür, weil es das Innerste der nur der bildenden Kunst eigenen günstigen Ausdrucksweise ist, der Sprache allerdings die nähere Bezeichnung fehlt. Anstatt dessen haben die Züge hier etwas Geistloses und Verzwicktes. Besonders hat der Ausdruck der Freude in der Anna etwas Weltliches und Geringes. Zunächst vermißt man in den Formen das tiefe Verständniß des Dürer. Obwohl man auch in seinen Bildern in der Bestimmtheit der Umrisse erkennt, daß er vor Allem ein Zeichner war, so findet man doch nicht die hier vorhandene Härte. Besonders störend ist diese in den grellen Augensternen der Anna! Wie so ganz anders sind da die ebenfalls sehr bestimmt umrissenen und bis ins Einzelnste ausgeführten Augen in dem herrlichen Bildnisse des Holzschuhers! Noch auffallender steht die Färbung mit den echten Bildern Dürer's in Widerspruch. Wenn dieselbe gleich in seinen Bildern meist eine untergeordnete Rolle spielt, so findet man doch nie bei ihm eine so grellbunte Gesammtwirkung, vollends einen so unangenehmen Gegensatz, wie hier der rothbräunliche Fleischton mit dem großen Schatten von entschiedenem Grün an der Wange des Kindes bildet. Nach meinen Beobachtungen ist die keineswegs glückliche Anwendung des Grüns in den Schatten in solcher Weise erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts in Anwendung gekommen. In der allerdings höchst graciösen und meisterlichen Ausführung der einzelnen Härchen ꝛc. vermisse ich doch den Ausdruck des Geistes und die Leichtigkeit der Hand, welche solchen Dingen von der Hand des Dürer einen so wunderbaren Reiz verleihen. Daß es übrigens einem so geschickten Künstler eine Kleinigkeit gewesen, das Monogramm und die Jahreszahl seines Originals auf das Täuschendste wiederzugeben, daß diese mithin als Beweismittel hier keine Geltung haben, versteht sich von selbst.

So weit war ich mit der Abfassung dieser Notiz gekommen, als ich durch eine in der hiesigen Königl. Sammlung der Handzeichnungen und Kupferstiche befindliche Zeichnung von demselben Bilde eine überraschende Bestätigung dieser meiner Ueberzeugung erhielt. Dieselbe besteht in einer Durchreibung eines Bildes, als es in Braun auf die Tafel gezeichnet und etwas anschattirt war. Die Gegenstände erscheinen daher natürlich von der entgegengesetzten Seite. Auch hier findet sich wie auf dem Bilde zu München das Monogram Dürer's und das Jahr 1519, aber welch ein Unterschied in allen übrigen Theilen! Der Kopf der Maria ist hier höchst edel und rein im Gefühl, der Schlaf des Kindes sehr wahr, der Ausdruck der Freude in der heiligen Anna ungleich würdiger. Daß die Durchreibung nicht von dem Bilde zu München gemacht sein kann, beweist übrigens noch der Umstand, daß die auf jenem unterlebensgroßen Köpfe hier lebensgroß sind. Obwohl nun diese Durchreibung so sehr von dem Geist des Dürer durchdrungen ist, daß sie meines Erachtens höchst wahrscheinlich von dem Original jenes Meisters gemacht worden, will ich dieses doch nicht mit Gewißheit behaupten. So viel steht indessen fest, daß das Bild, welchem es entnommen, ungleich mehr den Geist und die Hand des Dürer verräth, als das Münchener Bild. Verschiedene andere Umstände setzen es aber außer Zweifel, daß Dürer das Original in völliger Lebensgröße der Figuren ausgeführt hat. Einmal spricht dafür ein ebenfalls in Lebensgröße in Kreide ausgeführtes und mit 1519 bezeichnetes Studium zum Kopf der heiligen Anna in der Sammlung des Erzherzog Albrecht zu Wien. Dann aber, daß auf zwei noch vorhandenen Exemplaren desselben Bildes die Figuren ebenfalls lebensgroß sind. Das eine derselben, gleichfalls mit dem Monogram des Dürer und dem Jahr 1519 bezeichnet und auf Holz gemalt, befand sich in dem berühmten Praunschen Cabinet zu Nürnberg. Es wurde von Siegmund Christoph von Praun im Jahre 1772 als ein Originalbild von Dürer erworben, und von Prestel gestochen. Dieses

Gemälde war, nachdem Fraunholz das Praunsche Cabinet 1801 angekauft, im Jahr 1821 in die Sammlung des dänischen Consuls Dehn zu Berlin übergegangen. Es ist nachmals in Hamburg verkauft worden, und muß dem Herrn Harzen bekannt sein. Da ich leider nicht weiß, wo sich dieser gediegene Kunstkenner jetzt aufhält, ergeht an ihn hierdurch die Bitte, wo möglich im D. Kunstblatte sein Urtheil über dieses Bild abzugeben. Da sich bekanntlich in dem Praunschen Cabinet andere, unbezweifelt echte Bilder des A. Dürer befanden, wie die jetzt in der Pinakothek zu München aufgestellten des Michael Wohlgemuth und eines mit 1500 bezeichneten Mannes, so könnte es sehr wohl das Original sein. Daß die Figuren darauf lebensgroß sind, läßt sich aus dem mit dem zweiten Exemplare, worauf ich sogleich kommen werde, nahe übereinstimmenden Maaße von 2 F. 4 Z. Höhe und 1 F. 10 Z. Breite schließen, während das Bild in München nach der Angabe des von Mannlich nur 1 F. 10 Z. 3 Linien hoch, 1 F. 6 Z. breit ist. Jenes andere Exemplar, welches sich gegenwärtig hier in Berlin befindet, hat ein junger Graf Grabowsky im letzten Herbst am Rhein erworben. Es mißt 2 F. 1½ Z. in der Höhe, 1 F. 11½ Z. in der Breite und die Figuren sind lebensgroß. Obgleich es gleichfalls mit dem vortrefflich gemachten Monogramm des Dürer und der Jahreszahl 1519 bezeichnet und auf Holz gemalt ist, trägt es doch offenbar das Gepräge einer alten, nicht ungeschickten Copie, welche indeß dem Urheber des Münchener Bildes weit nachsteht. Ueberdem hat es durch Verwaschen sehr gelitten. Deßungeachtet ist in dem rothen Lokalton des Fleisches, in den hier durchweg entschieden grünen Schatten eine gewisse Verwandtschaft zwischen beiden unverkennbar. Ich bin geneigt, die Copie des Grafen Grabowsky für eine Arbeit des Johann Fischer zu halten, von dessen Hand die so lange dem A. Dürer beigemessene Kreuztragung in der Pinakothek zu München herrührt. Ich frage nun, ob es wahrscheinlicher ist, daß nach jenem kleineren Bilde in München drei Copisten dasselbe in lebensgroße Figuren übertragen haben, wie es doch nothwendig der Fall sein müßte, wenn dasselbe das Original wäre, oder daß der Urheber des letzteren es nach dem Original, worauf sich jene Bilder beziehen, aus irgend einer Ursache verkleinert hat. Welche lebhafte Anerkennung das Original schon in früher Zeit gefunden, beweist übrigens der Umstand, daß sich, außer den obigen, noch drei ältere Exemplare nachweisen lassen. Das eine derselben befand sich als ein Originalgemälde des Dürer noch im Jahr 1817 in der Galerie des Schlosses zu Blankenburg und wird in dem von Heller benutzten Reisewerke von Büsching folgendermaßen beschrieben: „Eine Maria mit dem Kinde, vor dem ein betendes Mädchen steht. Die Mutter hat einen Schleier auf dem Haupte. Dieses mit 1519 bezeichnete Gemälde ist sehr herrlich, besonders ist die Vertreibung und Verschmelzung der Farben zu rühmen." Die anderen beiden Bilder werden von Heller als Copieen aufgeführt; die eine befand sich auf der Burg zu Nürnberg, die andere im Besitz des Grafen von Eckart. G. F. Waagen.

W. **Amsterdam**, im Mai. Dem Vernehmen nach hat der hier unlängst hinterlos verstorbene Herr A. van der Hoop, einer der reichsten Privatleute Hollands, seine kostbare Gemäldegalerie der Stadt Amsterdam unter der Bedingung vermacht, daß die Stadt den Erbschaftsstempel aus eigenen Mitteln zahle, für die Sammlung selbst ein entsprechendes Lokal einrichte und dieselbe dann gegen ein kleines Eintrittsgeld zum Vortheile der Armen besichtigen lasse. Im Falle die Stadt sich weigere, die Erbschaft anzutreten, dann solle die Gemäldesammlung unter denselben Bedingungen der Teyler-Stiftung (Teyler's genootschap) zu Harlem angeboten werden, und wenn auch hier sich Weigerung verstände, dann solle die Galerie im Interesse der Intestaterben verkauft werden. Die Wittwe des Erblassers soll jedoch lebenslänglich im Besitze der Sammlung bleiben.

Man ist sehr gespannt, wie die städtische Regierung in dieser Sache entscheiden wird, fürchtet jedoch, daß man von Oben herab die Erbschaft, welche anzutreten manche Hauptstadt sich glücklich schätzen würde*), ausschlagen wird, um sich nicht noch ein neues Onus auf den Hals zu holen, denn man ist es hier ziemlich gewohnt, die Kunst von der Regierung als ein Onus behandelt zu sehen, in deren Unterstützung man äußerst sparsam zu Werke gehen müsse.

Es hat hier so eben die Presse verlassen: „Beschryving van het hoogst belangryk Cabinet Münten en Penningen van den ouderen Tyd tot heden, byeen verzameld door J. J. Becker Bz. Amsterdam by Willems Pzs. 3 Gulden." Durch die große Schwierigkeit, welche die Katalogisirung dieses merkwürdigen Münzkabinets des verstorbenen Becker, dessen Charakteristik ich Ihnen im vorigen Herbst mittheilte*), darbet, hat sich das Erscheinen dieser Schrift — ein dickleibiger Band — und folglich auch die nun bald bevorstehende Versteigerung bis jetzt verzögert. Mehrere hiesige Numismatiker, die Herren van der Chys, Six, Tetterode u. A. hatten sich in die Arbeit getheilt.

*) Die Galerie Hope (oder van der Hoop) enthält sowohl Werke der alten niederländischen Schule, als auch moderne; unter den ersteren findet man bedeutende Capitalstücke von Hobbema, Ruysdael, Gabriel Metzu und überhaupt Sachen, die den öffentlichen Museen mehr oder weniger fehlen.

Kunstvereine.

Die Deputirten-Conferenz des westlichen Kreises,

nämlich der Kunstvereine zu Hannover, Braunschweig, Halberstadt, Magdeburg, Halle, Leipzig, Gotha und Cassel, wird in diesem Jahre

Mitte August in München

abgehalten werden und sehr gewünscht, daß sich auch die Deputirten der andern deutschen Kunstvereine gleichzeitig dort versammeln.

Dr. F. Lucanus,
Hauptgeschäftsführer des westlichen Kreises.

An die Kunstvereine von Deutschland, in Sachen der allgemeinen Vereinigung für historische Kunst.

Seit unserer Aufforderung an die deutschen Kunstvereine in Nr. 38 des vor. Jahrg. sind von verschiedenen Vereinen Beitrittserklärungen — bedingte und unbedingte — erfolgt, so namentlich von den Kunstvereins-Vorständen für Pommern in Stettin, Bremen, Berlin, Westphalen in Münster, Gotha, Oesterreich, Böhmen in Prag.

Anderweitiger schriftlicher und mündlicher Verkehr mit Kunstvereins-Vorständen hat uns bemerken lassen, daß im Allgemeinen ein zu großes Gewicht auf das lediglich als Entwurf mitgetheilte Programm gelegt wird, gleichsam, als ob es sich um reine Annahme oder Ablehnung desselben handle. Es kann doch aber zunächst nur auf die Erklärung einer Geneigtheit für das Unternehmen von Seiten der Kunstvereine ankommen, welcher abweichende Ansichten oder Organisationswünsche allerdings nur mit Nutzen beigefügt werden können. — Daß aber überhaupt ein Votum von recht vielen, womöglich allen deutschen Kunstvereinen in dieser Sache, und zwar recht bald, abgegeben werden möge, erscheint um so wünschenswerther, als sodann desto eher zu einer allgemeinen Versammlung geschritten werden und die definitive Feststellung eines Programms stattfinden könnte.

Schon seit Jahren treten Deputir. der Kunstvereine, namentlich der westlich der Elbe verbundenen, denen sich mitunter andere anzuschließen pflegen, in jährlichen Zusammenkünften zu einander. Die diesjährige Versammlung sollte, der vorjährigen Bestimmung in Halberstadt gemäß, in Cassel stattfinden. Man hat aber beschlossen, sie doch lieber in München abhalten zu wollen, und zwar in der Zeit vom 15. Juli bis 15. Oktober, wo eben die große allgemeine Kunstausstellung sein wird. Es wäre nun sehr wünschenswerth, wenn diese diesjährige Vereinigung der Kunstvereins-Deputirten zu einer größeren erhoben würde, an der sich thunlichst die gesammten deutschen Kunstvereine durch Abgeordnete betheiligten, und nicht bloß im Hinblick auf die nothwendige Besprechung eines Programms, falls das vorgeschlagene Unternehmen in die Wirklichkeit treten soll, sondern auch für die Wirksamkeit der Kunstvereine überhaupt würde eine den Austausch der Erfahrungen und Ansichten befördernde Versammlung von großem Nutzen sein.

Im Einklange daher mit der Beschließung der westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine, sich im August in München zusammenfinden zu wollen, laden wir sämmtliche Kunstvereine von Deutschland ein, diese Versammlung durch Abgeordnete zu beschicken. — Nichts destoweniger bleibt ein vorheriges Votum der Vereine über die in der Ueberschrift genannte Angelegenheit erwünscht und von Interesse, und wir bitten die Vorstände der Vereine wiederholt, sich darüber im Laufe der nächsten Zeit im Deutschen Kunstblatte aussprechen zu wollen.

Schulrath Looff,
Geschäftsführer des Kunstvereins in Gotha.

Dr. Friedrich Eggers,
Redakteur.

*) Kranach-Jahrgang (1853) S. 383. D. Red.

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 23. Donnerstag, den 8. Juni. 1854.

Der Christuskopf des Correggio.

Von **G. F. Waagen.**

Da der im D. Kunstblatte schon besprochene Christuskopf von Correggio jetzt auf den Allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Königs in der Bildersammlung des Königl. Museums aufgestellt worden ist, nehme ich Veranlassung mich über die künstlerische Bedeutung desselben, so wie über das Verhältniß, welches das Bild zu anderen Werken des großen Meisters einnehmen dürfte, mit einigen Worten auszusprechen. Die auf die Legende des heiligen Veronica begründete, so vielfach behandelte Darstellung des Antlitzes Christi, als auf einem Schweißtuch, hat in diesem Bilde die edelste künstlerische Ausbildung gefunden. In einem, auch den mehrseitig gebildeten Kunstfreund überraschendem Grade ist es dem Künstler gelungen den Eindruck des Geheimnißvollen, durch ein Wunder Entstandenen hervorzubringen. Diese edlen, beinahe farblosen Züge, in denen sich eine unaussprechliche Milde und Verklärung des Schmerzes ausspricht, diese großen, tiefen, in dunkler Klarheit schwimmenden Augen, erinnern an keine Erscheinung der Wirklichkeit, sondern scheinen einer höheren geistigen Welt entnommen zu sein. Dieser Eindruck wird durch die seltene Feinheit der Uebergänge in den mit der nur dem Correggio eigenthümlichen Verschmelzung wie hingehauchten Tönen auch bei der nahen Betrachtung bewahrt. Die ganze Auffassung, dieses wunderbare Gefühl, die Art demselben einen anschaubarsten Ausdruck zu geben, welches so ganz der Höhe desselben entspricht, war unter allen großen Künstlern eben nur dem Correggio gegeben. Unter den kirchlichen, mir von diesem Meister bekannten Bildern steht keins in Rücksicht der gebrochenen und gedämpften Töne unserem Bilde so nahe, als das Martyrium des heiligen Placidus und seiner Schwester der heiligen Flavia, in der Bildersammlung der Akademie der Künste zu Parma. Dieses Bild zeigt nun wieder in Rücksicht der Formengebung eine große Uebereinstimmung mit dem berühmten Gemälde, gewöhnlich der heilige Sebastian genannt, in der Galerie zu Dresden. In dem dunkeren Theile des letzteren, welches den schlafenden heiligen Rochus enthält, findet sich, sowohl mit jenem als mit dem Christus, auch eine deutliche Verwandtschaft in den Tönen. Da es nun historisch feststeht, daß das Bild des heiligen Sebastian für die Brüderschaft desselben in Modena im Jahr 1625 ausgeführt worden, erhellt, daß auch unser Bild dieser mittleren, und, meines Erachtens, schönsten Epoche des Meisters angehört. Auch die aus einer so durchaus verschiedenen Richtung des Geistes hervorgegangenen Bilder der Leda und der Io in dem Königl. Museum sind desungeachtet derselben Zeit beizumessen.

Radirung und Lithographie.

Album des jüngeren Künstler-Vereins zu Berlin. Gr. Fol. In Berlin bei Violet. Preis 2 Thlr.

Es ist dies das dritte Heft*), welches der genannte Verein dem Publikum übergiebt. Nach Form und Inhalt schließt es sich genau den früheren Lieferungen an. Wie diese, so enthält auch die vorliegende, auf sechs Blättern, eine gleiche Anzahl von ausgeführten Bildern, die, mit Ausnahme eines Blattes, von den betreffenden Künstlern componirt und eigenhändig ausgeführt sind. Die Mehrzahl dieser Arbeiten, nämlich fünf, bestehen in Lithographien. Sie sind sämmtlich mit gelblicher Tonplatte gedruckt. Die ihnen hinzugefügte, einzige Radirung ist dagegen auf chinesischem Papier abgezogen. Der Druck, auch diesmal von W. Korn in Berlin besorgt, ist durchgängig vortrefflich, so wie denn die äußere Ausstattung dieser Hefte überhaupt, namentlich was Sauberkeit und bescheidene Eleganz anbetrifft, nichts zu wünschen übrig läßt.

Die in diesem Hefte enthaltenen Darstellungen zerfallen in rein figürliche und in landschaftliche. Von der ersteren Gattung bringt es drei sorgfältig durchgeführte Arbeiten von L. Burger, H. Werner und W. Amberg. Letztere verdankt indeß ihre Vervielfältigung der geschickten Hand des Lithographen Günther. Unter den drei landschaftlichen Bildern befindet sich nur eins, das als selbständige Landschaft betrachtet werden kann; die übrigen zwei — eine Radirung von A. Kretschmer und eine Steinzeichnung von W. Riefstahl — halten insofern die Mitte zwischen der rein landschaftlichen Composition und dem sogenannten Genre, als auf ihnen die figürliche Staffage von wesentlicher Bedeutung ist. Es fehlt also auch diesem Hefte nicht an einer angenehmen Mannigfaltigkeit der Darstellungen, die dann noch außerdem durch die verschiedenartige, künstlerische Behandlung der von den Zeichnern gewählten Stoffe an Umfang gewinnt.

Die Composition von L. Burger stellt einen von Kindern umgebenen, männlichen und weiblichen Centaur dar. Jener trägt auf seinem Haupte einen mit Früchten angefüllten Korb, während das Centauren-Weib von einem Weinstock Trauben sammelt, um sie an die bittenden Kleinen zu vertheilen. — Dieser besonders von Künstlern des siebenzehnten Jahrhunderts mit Vorliebe behandelte Stoff, gegen dessen ästhetische Wirkung schon so manches Wort geredet worden, wird uns auf diesem Blatte nichts destoweniger in seinem ganzen eigenthümlichen Reize, den er trotz aller Widerrede dennoch besitzt, in höchst effektvoller Weise vorgeführt. Mit großem Geschick hat es Burger verstanden, die anatomische Verbindung des menschlichen und thierischen Körpers zu vermitteln. Dadurch er-

---

*) Vergl. Kranach-Jahrg. des D. Kunstbl. (1853) Nr. 36. Beibl. Nr. 10.

scheinen denn die Figuren selbst als in sich organisch gegliedert und mildern so den Eindruck des Unnatürlichen ihrer Gestalt in wahrhaft künstlerischer Weise. Zudem zeichnet sich das Blatt durch eine fein nüancirte, malerische Behandlung aus. Sie beruht auf einer geschmackvollen Vertheilung von nur wenig Licht und ziemlich dunkelem Schatten, wodurch der Künstler dann wiederum eine so harmonische Stimmung und Färbung erreicht hat, daß wir uns durch sie sofort aus der realen Gegenwart in die Mythenwelt versetzt fühlen und uns gern der Anschauung jener verwunderlichen Wesen überlassen.

Die Steinzeichnung von H. Werner — eine in der einfachen aber sauberen Tracht ihrer würtembergischen Heimath gekleidete Bauerndirne, die sich auf eine Bank im Freien niedergelassen hat und hier fleißig mit ihrem Nähzeug beschäftigt ist — vergegenwärtigt die anspruchslose Wirklichkeit des sittsamen, weiblichen Dorflebens. Unbekümmert um die Vorübergehenden sieht sie nur auf ihre Arbeit und zeigt so, unbewußt, dem Beschauer das ebenmäßige Profil ihrer Gestalt. Alles an ihrer Kleidung zeugt von Ordnung und Nettigkeit. Ganz der Intention des Künstlers entsprechend ist denn auch der Gegenstand von ihm selbst technisch behandelt worden. Mit Fleiß und bescheidener Sorglichkeit und Feinheit hat er das Einzelne zum Ganzen durchgeführt und so diese an sich anspruchslose Studie zu einem anmuthig wirkenden Bildchen umgeschaffen.

Das von Amberg entworfene und von Günther lithographirte Blatt stellt ebenfalls eine jugendliche, weibliche Figur dar. Diese erscheint jedoch im geschmackvollen, modischen Kostüm. Hiernach würden wir die Darstellung, wie dies ja so oft geschieht, als ein Portraitbild bezeichnen können, wenn wir nicht befürchten müßten mißverstanden zu werden. In Bezug auf die vorliegende Arbeit dürfte demnach die Bemerkung genügen, daß die betreffende Figur durchaus nicht in einer conventionellen Portrait-Auffassung, sondern in einer speciellen, innerlichen Situation behandelt ist. Schalkhaft wendet sie das Köpfchen über die jugendliche, nackte Schulter dem Beschauer zu, während sie mit der linken Hand das am Hälschen zusammengeknüpfte Flor-Kopftuch zusammenfaßt und mit der Rechten den Fächer, gleichsam wie eine Narrenpritsche, dem Neugierigblickenden entgegenhält. Sie weiß daß sie hübsch ist und auch der Künstler der sie darstellte, war sich dessen wohl bewußt. Mit zarter Vorliebe hat er den günstigsten Moment ihrer heiteren Erscheinung abgepaßt und sie auf einem Balkon zwischen Blumen so postirt, daß sie nur von einem leichten, den Lichtreiz erhöhenden Streiflicht um Wange und Nacken umspielt wird. Willig ist Günther mit seiner Lithographirkreide der Auffassung des Componisten gefolgt. So mögen sich denn auch Beide — Günther und Amberg — um den Ehrenpreis dieser Arbeit vertragen.

H. Schmidt führt uns ins Freie und zwar in eine winterliche, thauige Landschaft, an einem zugefrorenen Weiher vorbei bis an den Rand einer entblätterten Laub- und Nadelholzwaldung. Wir befinden uns in einer einsamen, trübstimmenden Gegend, über der sich ein zwar leicht, doch regnicht bewölkter Himmel ausbreitet. — Das Bild ist trefflich gestimmt und das Einzelne mit charakteristischer Lebendigkeit gezeichnet. Trefflich ist auch die Wirkung des naßkalten, neblichen Lufttons erreicht, ohne daß sich der Zeichner dazu besonderer Mittel, als nur der einfachen Kreide bediente. — In ganz anderer Weise werden wir durch die Radirung von A. Kretschmer berührt. Sie läßt uns in eine weitgedehnte Ebene und auf einen einsamen, am Rande nur spärlich bewachsenen Sandweg blicken, durch den sich ein Leiterwagen mit einem Transporte von Gefangenen mühsam Bahn macht. Ihm zu den Seiten reiten im gemessenen Schritt die eskortirenden Gensdarmen. — Ist dieser Gegenstand schon an sich geeignet eine eben nicht behagliche Stimmung in uns zu erwecken, so wird diese noch ganz besonders durch die ihm vollkommen angemessene künstlerische Behandlung gesteigert. Mit großer Einfachheit und Wahrheit ist sowohl das Landschaftliche als auch das Figürliche erfaßt und ebenso mit genauem Verständniß der Form und Wirkung dargestellt. Das Ganze macht einen lichten und sonnigen Eindruck. Hierdurch erhält aber die düstere Situation der Figuren ihren nur um so schärfer wirkenden Gegensatz. Im übrigen ist die Radirung, sowohl in den Linien (im Stich) wie auch in der Tonung (Aetzung) sorgfältig und mit Fleiß durchgeführt.

Von wahrhaft meisterhafter Vollendung ist schließlich die landschaftlich-figürliche Composition von W. Riefstahl. Sie versetzt uns auf einen alten, verlassenen Dorfkirchhof, dessen alterthümliche Kapelle und Grabmäler dem gänzlichen Verfalle nahe sind. Nur die wild wuchernde Vegetation, die den Boden und einzelne bereits halb vermoderte Kreuze bedeckt, und eine mächtige Eiche, die ihre schattenden Zweige weit von sich streckt, scheinen gewissermaßen von der Natur dazu berufen, diese Trauerstätte auch fernerhin zu schmücken. Bald sind die Namen der hier Schlummernden verschollen. Nur ein alter Bauer des Dorfes bewahrt sie noch im Gedächtniß, um sie etwa den durchreisenden Fremden, die diesen Gottesacker zu besuchen pflegen, nennen zu können. Ihn erblicken wir denn auch vor der Eiche stehend, wie er die Fragen eines jungen, elegant gekleideten Paares, das auf einen der Grabsteine hinweist, beantwortet. — Es liegt etwas ungemein Rührendes in der Composition. Mit größter Sorgfalt ist in ihr jedes Theilchen, als ein zum Ganzen gehörendes, mitwirkendes, herausgearbeitet. Mit fast photographischer Genauigkeit ist es aber zugleich der Totalität weise untergeordnet, so daß das Bild in seiner Gesammtheit, trotz jener specialen Durchführung dennoch von einer Verkleinlichung des Gegenstandes weit entfernt ist. Gerade durch diese, so in sich gebundene Darstellungsweise erhält es vielmehr eine überzeugende, innerliche Größe.

Es gehört dieses Blatt, meiner Ansicht nach, mit zu den gediegensten Leistungen auf dem Gebiete der neueren, landschaftlichen Composition und Zeichnung. Es stellt sich, echt deutsch und entfernt von jedwedem Bestreben nach einer, nicht selten auf ausheimischen Kunstelementen beruhenden Effekthascherei, den besten Arbeiten echt deutscher Landschaftmaler würdig an die Seite, so daß wir es füglich als ein treffendes Beispiel dafür betrachten können, daß vorzugsweise der deutsche Landschaftsmaler berufen scheint, auf dem Gebiete der tieferen Gemüthsstimmung durch seine Compositionen das Bedeutenste zu leisten.

H. Weiß.

Kunstliteratur.

Jets over de beeldende Kunsten in de Nederlanden. Amsterdam 1854. M. Westermann & Zoon.

Unter diesem Titel ist hier eine mit Sachkenntniß geschriebene Broschüre erschienen, die Aufmerksamkeit zu erregen scheint und die in jedem Fall Beherzigung verdient. Exempla docent! sagt der alte Spruch — erlauben Sie mir daher, daß ich die kleine Schrift in Kürze bespreche.

Der Verfasser beginnt natürlicher Weise mit der für die holländische Kunst so glänzenden Periode des 17. Jahrhunderts und bedauert, daß die noch aus jener Zeit im Lande zurückgebliebenen Meisterwerke nach und nach zu verschwinden drohen, zu fast fabelhaften Preisen von Ausländern aufgekauft werden und meist nach England wandern, kommt dann auf die Kunstzustände der neueren Zeit zu sprechen und sagt: „Es ist ein hartes Wort, daß Hollands

Kunstruhm verloren ist und es ist höchlichst an der Zeit, daß man alle Kräfte anspanne, um das unserer Nation noch stets angeborne Gefühl für Colorit und ihre Kunstanlage zu entwickeln und fruchtbar zu machen. Wir wollen nicht undankbar sein und uns viel eher darüber freuen, daß wir den falschen Geschmack des 18. Jahrhunderts und die große Mittelmäßigkeit der Meister dieser Periode für ein gutes Theil überwunden haben; aber wir sind noch weit von der Höhe entfernt, die unsere Schule einst erreicht hatte uns, ist in Betreff der modernen Kunstwerke der Reiz des Neuen verflogen, dann bemerken wir bei den Meisten Mangel an Harmonie im Ton, oberflächliche Zeichnung, Mangel an Naivetät und große Uebereilung: Alles Gebrechen, die statt durchdachter Kunstwerke nur Meubel- oder Dekorationsbilder erwarten lassen."

Es hat mit diesem Ausspruche des Verfassers seine volle Richtigkeit und ich habe mich in meinen Berichten über holländische Kunst für's Deutsche Kunstblatt selbst oft genug in ähnlicher Weise aussprechen müssen.

Der Verf. wirft sodann einen Blick auf die Kunstbestrebungen in andern Ländern und gesteht ein, daß die Holländer nicht etwa in der Historienmalerei, einem Fach, welches in Holland nie sonderlich angebaut worden, sondern auf ihrem eigenen Terrain, in der Genre-Landschaft, ja vielleicht selbst in der Marinemalerei gegenwärtig von andern Nationen als übertroffen anzusehn seien. Der Verf. sucht nun diesen Uebelstand, nachdem er eine Parallele zwischen dem Leben und der Heranbildung der alten Meister und der heutigen Künstler, sowie zwischen früheren und heutigen Kulturzuständen und socialen Verhältnissen gezogen, zum größten Theil in der Heranbildung der jungen Künstler auf akademischem Wege und räth, die Akademie der bildenden Künste in Amsterdam ohne Weiteres zu schließen und in eine simple Zeichnenschule zu verwandeln, weil eine Akademie für Holland, wo man weder Sinn für die höheren Fächer der Malerei noch für die Skulptur habe und auch aus den andern Kunstfächern alle Originalität durch den nur leichten Eklekticismus befördernden akademischen Unterricht gewichen, als ein Unding zu betrachten sei. Es sei überdies Thorheit, Künstler für Fächer heranzuziehen, die weder die Regierung, noch die reichen Privaten oder die Kirche durch Aufträge unterstützen wolle, was in vieler Beziehung vermöge der eigenthümlichen Verhältnisse des Landes auch nicht einmal möglich sei; und alle ausgezeichneten Maler, worauf Holland in der gegenwärtigen Periode noch etwa stolz zu sein Ursache habe, wären nicht durch akademischen Unterricht, sondern aus sich selbst das geworden, was sie seien.

Ich stimme dem Verf. in seinen Ansichten dieser hiesigen Zustände vollkommen bei, oder vielmehr ich habe denselben bereits vor drei Jahren vorgestimmt, indem ich mich in Nr. 15 des 2. Jahrgangs des Deutschen Kunstblattes ganz in derselben Weise aussprach und den Rath ertheilte, die Akademie lieber in eine Zeichnenschule zu verwandeln, eine Ansicht, die übrigens von vielen Einsichtigen seit lange getheilt wird.

Der Verf. setzt dann noch in Betreff der Nachtheile des akademischen Unterrichts die beherzigungswerthen Worte hinzu: „Es bestehen außerdem noch Nachtheile ernsterer Art, Nachtheile für Wohlfahrt und Lebensglück, die unmöglich aufgewogen werden durch die wenigen Vortheile, die man hier im Lande für den akademischen Unterricht anführen könnte: Die Thür wird weit aufgestellt für Jünglinge, in der Regel den minder begüterten Ständen angehörend, die in dem Künstlerleben ein Leben sehn voll Bequemlichkeit, Unabhängigkeit, Vortheil und Ruhm, und welche die schönsten Jahre ihres Lebens in Uebungen hinbringen, von welchen sie zu spät einsehen, daß sie nur zu Mittelmäßigkeit führen . . . . . Daher die Menge von schlechten und mittelmäßigen Gemälden! Daher der Mangel an geschickten Handwerkern; denn es ist gerade der so höchst nützliche und erwünschte Stand der Handwerker, welcher in so vielen mittelmäßigen Künstlern verloren geht!" —

Der Verf. räth dann eine sorgfältige Kultivirung der sogenannten Kabinetsmalerei, wodurch die alte Schule so sehr hervorrage und durch die ganze civilisirte Welt berühmt geworden, will aber keineswegs eine sklavische Nachahmung der Alten, wie er in folgenden Worten ausspricht: „Wie es unmöglich ist, einen Fluß zu seiner Quelle zurückzuführen, ebenso unmöglich werden alle Bemühungen sein, welche das Vergangene in die gegenwärtige Zeit zurückbringen wollen. Es ist daher nicht unser Wunsch, daß die Werke der alten Meister durch die jetzige Schule nachgeahmt werden sollen und daß es das höchste Ziel der Künstler sei, in derselben Weise die Natur zu sehen und wiederzugeben, sondern daß sie das wahre Schöne, die Harmonie des Lichts und des Kolorits, das Durchdachte und Vollendete, welches jene Kunstwerke in so hohem Grade auszeichnet, auf ihre Umgebung und ihre Art zu sehen, übertragen."

Schließlich räth der Verf., daß im Lande ein großes National-Museum und zwar in Amsterdam hergerichtet werde; für die alte Schule könnten die Museen im Haag und Amsterdam nebst den vielen trefflichen überall im Lande zerstreuten Regentenstücken, die von den Korporationen wohl würden abgestanden werden, den Kern bilden und manches gute, im Lande versteckte Bild der alten Schule könne leicht von der Regierung dabei erworben werden; an Vermächtnissen von Seiten reicher patriotisch gesinnter Privaten würde es auch nicht fehlen. In Betreff der modernen Schule könne mit dem Museum*) in Harlem (Pavillon) eine Säuberung vorgenommen, das Schlechte und Mittelmäßige verkauft, und der zurückbleibende Rest als Kern für ein zu stiftendes Museum der modernen Schule benutzt werden.

In Hinsicht der in Holland so sehr gesunkenen Kupferstecherkunst könne die Regierung, wie es in andern Ländern geschehe, die Künstler mit Anfertigung von Platten nach berühmten Werken des Museums beauftragen und den Betrieb dieser für Private gewöhnlich riskanten Unternehmungen, selbst in die Hand nehmen. **W.**

Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen von F. Th. Vischer. 3 Thl. Die Kunstlehre. 2. Abschnitt. Die Künste. 3 Hft. Die Malerei 1⅓ Thlr. — Stuttgart, Mäcken.

Aesthetik der christlichen bildenden Kunst des Mittelalters in Deutschland, verfaßt von Dr. G. M. Dursch. Tübingen 1854. Verlag der Laupp'schen Buchhandlung. Pr. 2 Thlr.

Das Aesthetische nach seinem eigenthümlichen Grundwesen u. seiner pädagogischen Bedeutung dargestellt, von F. Dittes. gr. 8. Geh. ⅔ Thlr. Leipzig. Klinkhardt.

Die Gymnastik, nach dem Systeme des Schwedischen Gymnasiarchen P. H. Ling, dargestellt von Hg. Rothstein. V. Abschnitt: die ästhetische Gymnastik. Hft. 1. Berlin. E. H. Schröder.

Der evangelische Cultus und die evangelische Kunst, herausgegeben von J. H. C. Koopmann, Großh. Bad. Prof. d. Malerei u. Lehrer an der polytechnischen Schule in Karlsruhe. (Besonderer Abdruck aus der „Allg. Kirchenzeitung.") Karlsruhe, A. Bielefeld. Pr. 6 Sgr.

Die Baukunst des christlichen Mittelalters. Ein Leitfaden zum Gebrauche für Vorlesungen und zum Selbstunterrichte von A. H. Springer, Docent an der Univ. zu Bonn. Mit 300 Figuren auf 25 Bildtafeln. — Bonn, Verlag von Henry & Cohen. 1854. Pr. 1⅓ Thlr. — Wir kommen darauf zurück.

---

*) Nicht mit Unrecht nennt man dieses Museum hier vielfach wegen der außerordentlich großen Menge schlechter und mittelmäßiger Sachen ein Prülleum; Prüll = Schund!

Denkmale Deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei v. C. Förster. 8—12. Lief. Imp. 4. à ⅓ Thlr. — Leipzig, T. O. Weigel.

Die kunstgeschichtlich merkwürdigsten Bauwerke v. Beginn der altchrist. Architektur bis zur Blüthe der Renaissance. 1 Hälfte. Imp.-Fol. Geh. 4⅔ Thlr. — Berlin, Ernst & Korn.

Die Königlichen Schlösser und Gärten zu Potsdam. Von der Zeit ihrer Gründung bis zum J. 1852. Von A. Kopisch. 1 Lief. Imp. Fol. Geh. ⅔ Thlr. — Bekannt ist, mit welcher Liebe der verstorbene Dichter u. Maler an diesem Werke gearbeitet hat und wie er in dem Augenblicke, da er die letzten Zeilen davon niedergeschrieben hatte, von aller irdischen Arbeit abgerufen wurde. Unter kundiger Leitung soll das Manuscript in rascher Folge nun im Drucke erscheinen. Obwohl der Verfasser mit Deutscher Gründlichkeit weit ausgreift und also mit den „Urverhältnissen der Gegend" und ihrer „Geschichte in urgermanischer Zeit" beginnt, so kommt er doch schon in diesem ersten Hefte bis zu Friedrich dem Großen und seinen Schöpfungen von Sanssouci. Der Stoff ist sehr anziehend behandelt, der Vortrag ist knapp und gedrungen.

Die Ruinen und Museen Roms v. E. Braun. gr. 12. Geh. 3 Thlr. in engl. Einband 3½ Thlr. — Braunschweig, Vieweg u. Sohn.

Die wichtigsten Bildwerke am Sebaldusgrabe in Nürnberg von P. Vischer. 2 Abth. No. 1. gr. 4. Geh. 24 Sgr. — Nürnberg, J. L. Schrag.

Die Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin von Dr. Max Schasler. Berlin, Allgem. Deutsche Verlags-Anstalt (Sigismund Wolff). 1854.

Hamburgisches Künstler-Lexikon. Bearbeitet von einem Ausschusse des Vereins für hamburgische Geschichte. I. Bd. Die bildenden Künstler. Hamburg. 1854. — Wir werden darauf zurückkommen.

Kataloge.

Katalog, der von dem verstorbenen Herrn Friedrich Julius von Tschirschky, K. Sächs. Kriegsrath zu Dresden mit echt künstlerischer Anschauung, Liebe und Ausdauer gesammelten Aetzungen oder Radirungen berühmter holländischer, deutscher und anderer Meister, unter welchen sich ein schönes Werk Dietrich's besonders auszeichnet. — Dieses Verzeichniß läßt die Sammler in seltenen, frühen und schönen Abdrücken von ausgezeichneten Meistern wahrhaft schwelgen. — Die Versteigerung wird am 14. Juni u. folg. Tage im Weigel'schen Kunst-Auctionssaale zu Leipzig, Königsstraße No. 23 stattfinden.

Deutscher Portrait-Katalog. Von Wm. E. Drugulin. L. Leipzig G. A. Drugulin's Antiquarium. Pr. 20 Sgr. — Als Beitrag zur spätern Abfassung eines deutschen Portrait-Katalogs, der die vollständigsten Nachweisungen über die unserer Geschichte angehörigen Bildnisse zu geben hätte, hat der Verf. seine eigne Sammlung katalogisirt. Dieselbe enthält 3939 Bildnisse von Deutschen und als Anhang 1846 Portraits von Ausländern: Italienern, Spaniern, Engländern, Russen, Polen u. s. w. Für die überall beigesetzten Preise können Sammler und Liebhaber die Blätter durch das genannte Antiquarium beziehn.

Verzeichniß der von S. Exc. dem Wirkl. Geheimen Rath Beuth hinterlassenen Bibliothek, Gemälde und Antiquitäten. — Unsere No. 19 hat dasselbe den verehrten Abonnenten zugebracht. — Die Versteigerung findet am 2. Juni zu Berlin statt.

Gemälde und Kupferstich-Sammlung des Pfarrers Rahle in Mainz. 263 Nummern. Der Katalog ist von Wirth Sohn in Mainz und J. M. Rahle in Worms zu beziehen. — Die Versteigerung findet am 24. Juli statt.

Versteigerung.

In der Versteigerung mehrerer bedeutenden Sammlungen u. s. w. am 24. April im Weigel'schen Saale zu Leipzig sind folgende Preise bezahlt worden: Das complete Werk von Daniel Berger, 966 Bl. vorzüglich erhalten, 85 Thlr. — Der heilige Johannes nach Dominichino von C. F. Müller, 20 Thlr. — Die Abnehmung Christi vom Kreuze nach Rafael von Marc-Anton. B. 32. Alter Abdruck mit ausgebesserten Rizen, 8 Thlr. 12 Sgr. — Hans Heinrich Graf von Katt, pr. Feldmarschall nach Pesne von C. F. Schmidt, 11 Thlr. — S. Hubertus v. A. Dürer. B. 57. H. 54. alter klarer Abdruck, 17 Thlr. 1 Sgr. — Die Schlachten des Alexander mit dem Zelte des Darius und dem Einzug in Babylon. Nach C. Le Brun von G. Audran, das letzte Bl. v. G. Edelinck. 5 Bl. 10 Thlr. 12 Sgr. — — Louis XVI. In ganzer Figur im Krönungsornate nach A. F. Callet von C. C. Bervic. 20 Thlr. — La belle Jardinière nach Rafael von A. B. Desnoyers 14 Thlr. — La Vierge au Linge von demselben 11 Thlr. — La vierge au rochers von demselben 10 Thlr. — La Mad. di Foligno von dems. 20 Thlr. — Napoleon le Grand, in ganzer Figur im Krönungsornate nach F. Gerard von A. B. Desnoyers. 16 Thlr. 1 Sgr. — Die büßende Magdalena nach Murillo von G. Morghen. 11 Thlr. 10 Sgr. — Die Madonna di Sisto, Subscriptionsexemplar von F. Müller. 40 Thlr. — Die Ehebrecherin wird zu Christus gebracht, Tizian p. v. P. Anderloni. 13½ Thlr. — Das Bacchanal mit dem großen Satyr v. Albr. Dürer. B. 73. 13 Thlr. 1 Sgr. — Das Concert oder der Guitarrenspieler und die Harfenspielerin von J. v. Mecken. B. 178. 43 Thlr. — Der Hofball v. M. Zasinger. B. 13. 23 Thlr. — Die Geburt Christi v. A. Dürer. B. 2. 10 Thlr. — Die Passion v. A. Dürer. 15 Bl. B. 3—17. 37 Thlr. 20 Sgr. — Madonna mit der Birne v. A. Dürer. B. 41. 10 Thlr. 21 Sgr. — Die kleine Passion ohne den Titel von dems. 36 Bl. 18 Thlr. — Die Apokalypse von demselben. 16 Bl. Zweite Ausgabe, 21½ Thlr. — Der Triumphwagen des Kaisers Max in 8 Bl. von dems. Dritter Abdr. 10 Thlr. — Zwei turnierende Ritter von dems. B. App. 36. H. 2098. Dreimal à 10 Thlr. — Die große Amazonenschlacht von P. P. Rubens in 6 Bl. 15 Thlr. — Der h. Joh. Chrysostomus, auch gen. Sta. Genevieva. v. A. Dürer. B. 63. 13 Thlr. — Das kleine Leiden Christi, Holzschnitt von dems. 37 Bl. 15 Thlr. 20 Sgr. — Die Meisterwerke von H. Goltzius. B. 15—20. 12 Thlr. — Die büßende Magdalena (Portr. d. Herzogin la Vallière) nach C. Le Brun v. G. Edelinck. 18 Thlr. — Die Cardinaltugenden, 3 Bl. nach Rafael von A. B. L. B. Desnoyers. 13 Thlr. — La belle Jardiniere, nach dems. von dems. 12 Thlr.

Berichtigung.

Bei den in Nr. 12. S. 107 unter Amsterdam mitgetheilten Preisen des Kabinets von Denkmünzen des Hrn. Jo. de Vries sind nicht Francs, sondern holländische Florins zu lesen.

Bei **Henry & Cohen** in Bonn ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Baukunst des christlichen Mittelalters.

Ein Leitfaden zum Gebrauch für Vorlesungen und zum Selbstunterrichte

von

A. H. Springer,

Dozent an der Universität zu Bonn.

11½ Bogen mit 25 Tafeln. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Die vorliegende Schrift enthält die scharf gezeichnete Entwickelungsgeschichte der christlichen Baukunst, eine genaue und umständliche Schilderung der einzelnen Bausthle, und schließlich eine kurze kritische Analyse der wichtigsten deutschen Bauten vom 11. bis 15. Jahrhundert. Die zahlreichen Illustrationen tragen wesentlich zur Erleichterung des Verständnisses bei und unterscheiden diesen Leitfaden vortheilhaft von verwandten Schriften.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 24. **Donnerstag, den 15. Juni.** **1854.**

Inhalt: Die Fresken aus der Würtemberger Geschichte im Königl. Residenzschlosse zu Stuttgart von A. von Gegenbaur. Fr. W. — **Kunstliteratur.** Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion par J. D. Blavignac etc. W. Lübke. — **Zeitung.** Berlin. Stralsund. Köln. Rom. — **Kunstvereine.** Auszug aus dem Berichte des Kunst-Vereins-Ausschusses in Regensburg an die 16. General-Versammlung. Aufforderung. — Briefwechsel.

Literatur-Blatt Nr. 12.

Die Fresken aus der Würtemberger Geschichte im Königl. Residenzschlosse zu Stuttgart von A. von Gegenbaur.

Wenn der Künstler die letzte Hand an ein großes, viele Jahre zur Vollendung erforderndes Werk legt und dieses Werk ein wohlgelungenes, ruhmvolles ist, dann ist es wohl an der Zeit, sich dessen auch allgemein zu erfreuen und am rechten Orte davon zu sprechen. In diesem Falle sind wir mit den Fresken im Königl. Schlosse zu Stuttgart, zu denen eben der Meister den letzten Carton zeichnet, um ihn kommenden Sommer auszuführen. Man kann unserer Zeit gewiß nicht den Vorwurf machen, daß sie die Werke ihrer Künstler nicht achtet und zu wenig von ihnen spricht und schreibt, aber ausnahmsweise sind die Bilder Gegenbaur's ihren inhaltreichen Stoffen und ihrer trefflichen Ausführung gegenüber bis heute viel zu wenig bekannt und gesehen worden; sie harren noch der Zeit, wo nicht bloß der wandernde Künstler und Kunstfreund sie aufsucht und sich ihrer erfreut, sondern wo sie auch in den weitesten Kreisen die gerechte Anerkennung finden. Vielleicht kommt auch den Fresken aus der Würtemberger Geschichte diese Zeit, wenn sie gänzlich vollendet sind und bis sie durch tüchtige Nachbildungen zum Gemeingute ihres engern und weitern Vaterlandes werden, mögen folgende Notizen zu dieser Anerkennung einen geringen Theil beitragen.

Ueber die Entstehung der Gemälde sei vorausgesendet, daß Gegenbaur sich schon während seines langen Aufenthaltes in Rom mit besonderer Vorliebe und großem Erfolge dem Studium der Fresko-Malerei widmete, denn wie er stets seinen Oelgemälden ein schönes, kräftiges Colorit zu geben verstand, so suchte er dieses Colorit, diese kräftige Wirkung auch auf die weniger dazu geeignete Fresko-Malerei zu übertragen. Es gelang ihm dieses in einer Weise, daß er sich bald eines ausgebreiteten Rufes erfreute und im Jahr 1835, auf Besuch in seine Heimath zurückgekehrt, von seinem Könige den ehrenden Auftrag erhielt, mehrere Säle des K. Schlosses in Stuttgart mit Scenen aus der vaterländischen Geschichte auszumalen. So entstanden vom Jahre 1837 an bis heute in 5 Sälen des obern und Erdgeschosses 15 Freskogemälde; das größte von 45 Fuß, die kleinern bis 17 Fuß Breite und 13 Fuß Höhe. Das 16te, mit dem sich für jetzt v. Gegenbaur's Aufgabe schließt, ist erst im Carton zu sehen. Sämmtliche Bilder sind, außer geringen Vorarbeiten, ganz allein von der Hand des Meisters ausgeführt. Wollen wir von dem Geiste sprechen, in dem diese mannigfaltigen Compositionen gedacht und vollendet sind, so müssen wir zuerst die lebendige, gleich phantasie- wie gemüthvolle Auffassung, die durchweg edle und würdige Haltung anerkennen und die wohldurchdachte Gruppirung bewundern, über die stets ein Wohllaut in den einzelnen Linien wie in den Massen ausgegossen ist, daß selbst noch in den verworrensten Schlachtscenen wohlthätige Ruhe herrscht; die Zeichnung ist korrekt und, wo es nöthig, kräftig, kühn oder graziös, der Ausdruck der Köpfe charakteristisch und Kostüm und Nebenwerk ebenso historisch richtig, wie mit feinem Sinne gewählt. Vor allem aber ist die Behandlung der Malerei bewunderungswürdig, so daß gewiß das Gefühl eines jeden Beschauers Ueberraschung ist über die Kraft und Tiefe der Farbe, über die glückliche Vertheilung von Licht, Schatten und Helldunkel, überhaupt über einen malerischen Effekt, wie er kaum irgend in Fresken gefunden wird. Helles Tageslicht und Nachtbeleuchtung, Mond- und Sonnenschein wechselt in den Bildern und stets dem Gegenstande so entsprechend, daß auf diesen Farbendichtungen ein Reiz der Poesie liegt, der das Auge fesselt und zu immer neuer Beschauung auffordert.

Betrachten wir die einzelnen Bilder, so sehen wir im ersten Saale des obern Geschosses drei Gegenstände aus dem vielbewegten Leben des Grafen Eberhard II. von Würtemberg, mit dem Beinamen der Greiner, und zuerst dessen Flucht aus dem Wildbade. Stets im Streit, bald mit den Reichsstädten, bald mit dem Adel, der, eifersüchtig auf seine Macht, einen Bund unter dem Namen der Schlegler gegen ihn schloß, wollte Graf Eberhard 1367 die von Kampf und Wunden müden Glieder im Wildbade wieder erstarken, als die Schlegler beschlossen, dort den Wehrlosen zu über-

fallen und gefangen zu nehmen. Noch zeitig durch einen Hirten gewarnt, entfloh der Graf mit seinem Sohne Ulrich in der Nacht auf geheimen Wegen über das Gebirge und wir erblicken ihn auf dem Bilde, zur Seite seinen Sohn und sorglich unterstützt von dem treuen Hirten, über eine steile Höhe uns entgegenschreiten, das bloße Haupt zürnend und rachesinnend zurückgewandt nach dem von den Schleglern angezündeten Städtchen; dämmerndes Mondlicht zeichnet die ausdrucksvolle, großartige Gruppe in zitternden Streiflichtern von der grauen Luft ab und mächtig hebt die Ruhe und Einfachheit der Landschaft den leidenschaftlich bewegten Ausdruck der Vorübereilenden, während der Nachthimmel von dem brennenden Wildbade geröthet ist. Auf dem Bilde gegenüber nimmt der Verrathene Rache an seinen Feinden. Die Burg Bernek, ein Sitz der Schlegler, ist gebrochen und steht in Flammen, die Häupter derselben aber sind gefangen und werden gebunden vor den Sieger geführt, auf dessen Gesichte sich der Ausdruck gerechten Zornes und befriedigter Rache streitet. Mit dem stolzen Bewußtsein des Grafen, seines Sohnes und seiner Ritter kontrastiren glücklich die in den verschiedensten Abstufungen sich kundgebenden Leidenschaften der Gefangenen; kühn trotzt noch der Edle von Gültlingen, neben ihm verwundet Reinhart von Höfingen, von Strubenhart u. A. Zwischen den beiden Gruppen wird der Troß der Schlegler gebunden den Burgweg hinabgeführt und helles Taglicht breitet seine leuchtende Wärme über die malerische Scene. Auf dem Hauptbilde, der Mittelwand von 28 Fuß Länge, finden wir unsern Helden 21 Jahre später im heißen Kampfe mit den Reichsstädten. Kühner als je hatten sich diese wider ihn erhoben und waren mit großer Kriegsmacht, Burgen, Dörfer und Felder verwüstend, über das Land gefallen; fast schien für Graf Eberhard Alles verloren, nur sein unerschütterlicher Muth war ihm geblieben und mit diesem und den mit ihm verbündeten Grafen und Rittern zog er dem mächtigen Heere der Städte entgegen und traf es 1388 bei dem von ihm belagerten Kirchhofe von Döffingen, wohin sich das Landvolk, um Gut und Leben zu retten, geflüchtet hatte. Bald entbrannte die Schlacht; des Grafen Sohn Ulrich, glühend, die Schmach eines bei Reutlingen verlornen Treffens zu sühnen, der erste im Kampfe, sank tödtlich getroffen, und mit ihm Viele vom hohen Adel; schon wanken entmuthigt die Würtembergischen und den Grafen Eberhard trifft der Zuruf: „Dein Sohn ist gefallen!“ Er aber sprengt mit den Worten: „Mein Sohn ist wie ein anderer Mann! Schlagt drein, die Feinde fliehn!“ in die vordringenden Städter. Diese, getäuscht durch seine Worte, weichen zurück, zugleich erscheint Eberhards alter Feind, doch eins mit ihm im Haß gegen die Städte, Wolf von Wunenstein, mit seiner Schaar; die Verwirrung und Flucht wird allgemein und der Sieg ist für Eberhard entschieden. In der Mitte des Bildes erhebt sich aus dem Getümmel des Kampfes die edle Gestalt des greisen Helden auf dem daherbrausenden Rosse, den festen Blick herabgewandt zu dem in den Armen seiner Gefährten sterbenden Sohn, vor ihm weichen noch kämpfend die Feinde, weiter zurück bricht der Wunensteiner herein, umher liegen Todte und Verwundete, unter ihnen im Vordergrunde mit durchstoßner Brust der Städte Hauptmann, Conrad Besserer von Ulm. Ueber der tragischen Scene wölbt sich ein gewitterschwerer Himmel und in der Ferne erblickt man den befestigten Kirchhof von Döffingen. Die bedeutende Aufgabe dieses Schlachtenbildes hat der Maler eben so großartig erfaßt und mit der ihm eigenen Meisterschaft dargestellt. Ueber dem einen Eingang in diesen Saal ist die Würtembergia gemalt, trauernd um den gefallenen Grafen Ulrich, über dem andern reicht eine Viktoria, ruhend auf erbeuteten Fahnen und Waffen, Eberhard den Siegerkranz.

Betreten wir den zweiten Saal, so begegnen wir zuerst wieder einem Schlachtgemälde. Hundert Jahre früher war wieder ein Graf Eberhard, der Erlauchte genannt, und an Muth und Geist einer der ersten Fürsten seiner Zeit, in stete Kämpfe verwickelt, und hatte selbst mit König Rudolph von Habsburg, mißvergnügt mit dessen Anordnungen, offene Fehde begonnen. König Rudolph war deshalb 1286 über die Alp gezogen und glaubte nach manchem errungenen Vortheil auch Stuttgart nehmen zu können. Doch zwei Monate wurde die Stadt von ihm nutzlos belagert und als endlich ein Hauptsturm entscheiden sollte und beinahe die Mauern schon erstiegen waren, machten die Belagerten einen unerwarteten Ausfall und schlugen die überraschten Feinde in die Flucht. Rechts im Mittelgrunde sprengt Graf Eberhard an der Spitze seiner Verbündeten heran, Alles vor sich niederwerfend; links im Vordergrunde versucht auf einer Anhöhe König Rudolph mit seinem Sohne Albrecht die Fliehenden aufzuhalten, ein greiser Anführer wird verwundet vorübergetragen, von den Mauern Stuttgarts werden die Stürmenden zurückgeschlagen und ihre Belagerungswerke zerstört. Im Hintergrunde zeigt sich am Vorsprung des Hasenberges die Reinsburg und im Thale steigt der Rauch der verlassenen Wachtfeuer auf. An der Wand gegenüber die Schlacht bei Eßlingen 1449. Auch Graf Ulrich, der Vielgeliebte, war trotz seiner Liebe zum Frieden zu beständigen Kämpfen mit den Städten gezwungen und fand oft Gelegenheit, seinen persönlichen Muth zu erproben. Besonders stand ihm die Stadt Eßlingen stolz und hartnäckig gegenüber, aber wie sich die Städte verbunden hatten, säumte auch Graf Ulrich nicht, seine Freunde an sich zu schließen und schlug in einem blutigen Kampfe die Städter, mit eigner Hand ihr Hauptbanner erobernd. Dies die Hauptscene des Bildes. Ulrich in schwarz-goldner Rüstung entreißt das Banner dem Träger, dessen Pferd zusammengestürzt ist und der noch im Todeskampfe seine Fahne nicht lassen will; vergebens sucht der Städtehauptmann, Ulrichs Roß in den Zügel fallend, das Banner zu retten, auch er stürzt von des Grafen Gefährten durchbohrt mit dem Rosse zusammen, ringsum fliehen die Städter und die scheidende Sonne wirft ihre letzten Strahlen auf die mit gleicher Kühnheit und Wahrheit gedachte und ergreifende Kampfscene. Wie mit milden Friedensklängen das Schlachtgetöse versöhnend, grüßt uns an der Mittelwand der Einzug des Grafen Eberhard im Bart in Tübingen, nachdem er 1495 durch Kaiser Maximilian mit der Herzogswürde belehnt worden war. Dieses überaus reiche Gemälde von 45 Fuß Länge gehört einer Reihe von Scenen aus dem Leben dieses großen Mannes an. Dem der offnen Pforte der St. Georgenkirche sich nähernden Festzuge schreitet die Geistlichkeit voran, an ihrer Spitze die infulirten Pröbste von Tübingen, ihnen folgen die von Rittern zu Pferd in reichen Rüstungen getragenen Banner von Mömpelgard, Würtemberg und Tek mit der Reichssturmfahne und hinter dem vorausgetragenen Schwerte und Herzogshute erscheint Herzog Eberhard in goldner Rüstung mit Fürstenmantel und Diadem auf prachtvoll behangenem, asturischen Rosse, den Arm zum Gruße und Segen erhoben; in seinem glänzenden Gefolge reihen sich im stattlichen Zuge Grafen, Ritter und Lehnträger, der Kanzler Naukler und der berühmte Doctor Joh. Reuchlin u. A. Von allen Seiten strömt in mannigfaltigen Gruppen das Volk herbei, rechts im Vordergrunde festlich geschmückte Frauen Blumen und Kränze darbringend, links Pilger, Landleute, Lehrer und Schüler der Universität, Ordensgeistliche u. s. w. Eine festliche Stimmung ist über diese glückliche Composition gebreitet; sie spricht von den frohbelebten Gesichtern, leuchtet aus dem Farbenschmucke der reichen Costüme und weht uns aus den wallenden Bannern entgegen. In einer Ecke des Bildes hat sich der Meister selbst mit Tafel und Reißfeder angebracht.

Wir setzen unsre Beschauung im ersten Saale des Erdgeschosses fort und sehen Graf Eberhard im Bart auf der Pilger-

fahrt nach Jerusalem. Nachdem er schon als vierzehnjähriger Jüngling die Regierung angetreten hatte und manche große Eigenschaft seines Geistes und Herzens noch von eben so großen Leidenschaften verdunkelt wurde, war er plötzlich aus dem Jugendrausche erwacht und die erste Folge war seine Pilgerfahrt nach dem gelobten Lande im Jahre 1468. Auf dem Bilde erblickt er von einer Höhe herab die heilige Stadt, er hat sein Roß angehalten und ergriffen von frommer Begeisterung faltet er unwillkürlich die Hände; mit Sehnsucht schweift sein Auge nach dem Ziele der Reise und der Pilgermantel fällt über die glänzende Rüstung. Am Wege hält eine liebliche Gruppe von Frauen in dem malerischen Costüm des Orients; eine von ihnen, an die sich ein scheu nach der fremden Erscheinung blickender Knabe schmiegt, zeigt nach dem aus der Ferne auftauchenden Jerusalem, hinter dem Grafen erklimmt sein Gefolge, aus dem Dunkel eines Waldes hervortretend, die Höhe, einzelne Pilger ziehen die Straße und eine heilige Ruhe herrscht in dem schönen Ganzen, das die wärmsten Farbentöne mit ihrem Zauber übergießen. Auf dem Bilde gegenüber erhält der Graf den Ritterschlag am heiligen Grabe. In der Grotte, die einst den Leichnam des Erlösers aufnahm, steht am Altare von hundert Kerzen und Lampen erhellt, der Patriarch des Salvatorklosters und hält über den in tiefer Andacht vor ihm knieenden Eberhard das Schwert, ihm den Ritterschlag zu ertheilen. Den zu beiden Seiten stehenden Eherknaben, auf sammtnen Kissen Sporn und Kette tragend, reihen sich die Mönche an, hinter dem Knieenden hält ein Page Helm und Schild und des Grafen ritterliche Begleitung, unter ihnen Doctor Münsinger, der Verfasser des noch vorhandenen Reisetagbuches, nimmt in ernster Betrachtung und mit mannigfaltigem Ausdrucke Theil an dem feierlichen Augenblicke. Durch die Gluth der Lampenbeleuchtung, welche die dämmernden Schatten der Grotte durchdringt und um die Figuren in wunderbarem Wechsel spielt, wußte der Meister der durch die Heiligkeit des Orts doppelt mysteriösen Handlung einen ergreifenden Zauber zu verleihen. Auf dem Mittelbilde feiert Graf Eberhard 1474 zu Urach seine Vermählung mit der Prinzessin Barbara Gonzaga von Mantua. Ausgezeichnet durch Schönheit, Liebenswürdigkeit und Adel der Sitten steht sie am Altare dem männlich schönen Grafen von Würtemberg gegenüber; als Zeuge weilt links der Prinzessin Vater, rechts Eberhards Mutter, ein reiches Gefolge schließt sich an, auf des Grafen Seite die stattlichen Ritter im reichsten Waffenschmucke, auf Seiten der Braut Jungfrauen mit Blumenkränzen in den Locken, im Vordergrunde knieen Gruppen von Frauen mit Kindern, Palmen und Kränze tragend, um den Altar, der sich im reichsten Style über die Menge erhebt, reihen sich ernste Geistliche und frommblickende Eherknaben, die weiten Räume der Kirche sind mit vielem Volke angefüllt: — auf diese Weise erhob Gegenbaur die einfache, ceremonielle Handlung zum schönsten, malerischen Gegenstande.

Das erste Bild des zweiten Saales zeigt den Besuch des Grafen Eberhard im Bart bei dem kunstsinnigen Fürsten Lorenzo von Medicis in Florenz. Dieser hatte ihm seine reichen Anstalten für Kunst und Wissenschaft gezeigt und schloß mit den Worten: Nun ihr dies Alles gesehen, will ich euch noch mein Kostbarstes zeigen. Und er führte den Grafen und seinen Reisegefährten, den Doctor Joh. Reuchlin, in einen Saal, in dem auf der einen Seite die Gemahlin des Fürsten, beschäftigt mit ihren Töchtern, saß und ihr gegenüber der Gelehrte Angelo Poliziano dessen Söhne unterrichtete. Zwischen diese beiden mit aller Anmuth ausgeführten Gruppen tritt auf dem Bilde der freudig überraschte Graf mit seinen Begleitern und im Hintergrunde öffnet sich durch hohe Bogenfenster die Aussicht auf die schönsten Baudenkmale von Florenz. Eine bewundernswerthe Vollendung der Technik zeichnet dies ansprechende Familienbild noch besonders aus.

Die Mittelwand des Saales ist in zwei gleiche Theile getheilt und enthält zuerst die Verleihung der goldnen Rose. Als die größte Auszeichnung reicht der Pabst stets dem Würdigsten der Fürsten die von ihm geweihte goldne Rose. Es war im Jahre 1485, als dem Grafen Eberhard zu Rom vom Pabst Sixtus IV. diese Auszeichnung zu Theil wurde. Knieend vor dem Altar, erhebt er wie im geheiligten Verlangen die Hände nach der ihm vom Pabst gereichten kostbaren Gabe; in der Pracht des Kirchenschmuckes sitzen und stehen die Kardinäle und Bischöfe umher, an ihrer Seite mannigfaltig erregt die Ritter, hinter dem Grafen halten zwei der anmuthigsten Pagen Helm und Schild und im Vordergrunde bilden Gruppen aus dem Volke die wechselnden Gegensätze in dem reichen Gemälde, das das Auge erfreut und fesselt durch die glücklichste Vertheilung von Licht und Schatten, durch den hereinfallenden Sonnenstrahl und das klare Helldunkel, das auf eigenthümliche Weise den Mittelgrund von dem lichten Hintergrund scheidet, wo sich die Architektur öffnet, um den Blick auf den tiefen Himmel Italiens und die Engelsburg gleiten zu lassen.

Auf der andern Hälfte der Mittelwand wird Graf Eberhard mit der Herzogswürde belehnt. Geistige Verwandschaft und gleiche Vorzüge hatten ihn innig mit dem deutschen Könige Maximilian I. vereinigt; schon hatte er von diesem den Orden des goldenen Vließes erhalten und auf dem Reichstage zu Worms 1495 beschloß Maximiliam dem, „der sich dem Reiche stets so dienstlich und willig bewiesen," die herzogliche Würde zu übertragen. Eberhard war mit einem Gefolge von dreihundert Rossen seiner Lehnsleute und Ritterschaft vor dem Könige erschienen und leistete dem auf freiem Felde auf dem Königsstuhl Sitzenden den Lehnseid. Das der Moment des Bildes, das durch Pracht und feierliche Haltung würdig ist, neben dem vorhergehenden zu stehen. Zu beiden Seiten des Königsstuhles tragen die Reichsfürsten die Banner, links zur Seite des Herzogs knieen Edelknaben mit Wappen, Helm und Schild, rechts der Schwerthalter; in malerischen Gruppen sitzen Grafen und Ritter umher, auf allen Gesichtern der Ausdruck vollkommener Uebereinstimmung und Befriedigung mit des Grafen Erhöhung. Klarer Sonnenschein beleuchtet den für Würtembergs Geschichte so bedeutungsvollen Act und im Hintergrunde erheben sich die Thürme von Worms aus der duftigen Landschaft.

Mit dem vierten Bilde in diesem Saale schließen die Scenen aus dem Leben Herzogs Eberhard im Bart. König Maximilian besucht das Grab seines treuen Freundes Eberhard, der kurze Zeit nach seinem Einzuge in Tübingen 1496 starb und in dem von ihm gegründeten Stifte St. Peter zu Einsiedel nächst Tübingen beigesetzt wurde. Von Schmerz ergriffen spricht Maximilian zu den Umstehenden die Worte: „hier ruht ein Fürst, weise und tugendhaft wie Keiner im Reich; sein Rath hat mir oft genützt." Ernst und würdig ragt die Gestalt des Königs unter seinem Gefolge und den ihn umgebenden Mönchen hervor, mannigfache Gruppen haben sich um das Grabmal gereiht, männliche Rittergestalten sind in Nachdenken versunken und überall zeigt sich von Neugierde an bis zum tiefsten Schmerz die Theilnahme an dem ergreifenden Augenblick. Ein durch ein Fenster hereinbrechender Sonnenstrahl übergießt das auf dem Grab in Stein gehauene Bild des Entschlafenen mit seinem Golde.

Noch haben wir den dritten Saal des Erdgeschosses zu durchwandern und begegnen noch einmal dem kriegerischen Grafen Eberhard, dem Greiner. Kaiser Karl IV. wurde 1347, als er bei Mainz über den Rhein setzte, von seinem Gegenkönig, Günther von Schwarzburg überfallen und von Graf Eberhard gerettet. Muthig hatte

sich der Kaiser seiner Feinde erwehrt, wie sein blutiges Schwert und die um ihn im Todeskampfe sich Windenden zeigen, doch schon ist sein Roß verwundet niedergestreckt und kaum vermag er länger zu widerstehen, da kommt ihm Eberhard zu Hülfe und stößt dem Kühnsten, der schon des Kaisers Schwertgurt erfaßt, mit ungeheuerer Wucht den Speer durch die Brust; mit der andern Hand wendet er den den Kaiser bedrohenden Lanzenstoß des Gegenkönigs ab und im mächtigen Kampfgetümmel werden die Mannen Günthers überwältigt und zerstreut; im Hintergrunde ist Mainz sichtbar und siegreich durchbricht ein Lichtstrahl das sich aufthürmende Gewölle über der kühnen Gruppe des gewaltigsten Kampfes, in dem Alles Leben und Bewegung bis auf die sich beißenden Rosse. Die Mittelwand schmückt wieder ein großes Kampfgemälde von 28 Fuß Breite und eigenthümlicher Art. Gräfin Henriette von Mömpelgard, Gemahlin Graf Eberhards II., übernahm nach dessen Tode die Vormundschaft über ihre zwei Söhne und in ihrem Dienste stand Graf Friedrich von Zollern, genannt der Oettinger. Stets im besten Vernehmen mit dem Regentenhause wagte er nach einem Zerwürfniß mit der Gräfin Schmähungen gegen diese auszustoßen und deshalb gewarnt, äußerte er: „Sie wird mich nicht verschlingen!" Als solche Worte der Gräfin hinterbracht wurden, erwiderte sie: „Verschlingen will ich nicht blos ihn, sondern auch sein Hab und Gut!" Und sie hielt Wort: Graf Friedrichs Burg und er selbst fielen in die Hände der beleidigten Fürstin. Das Bild zeigt die Gefangennehmung des Grafen; mit Muth und Grimm zur Gräfin aufblickend, sträubt sich seine männlich edle Gestalt gegen die ihn übermannenden, frohlockenden Knechte, Henriette aber, den blanken Helm auf den fliegenden Locken und die stählerne Rüstung um die schönen Glieder, blickt von dem bäumenden Rosse hohnlachend herab auf den überwundenen Grafen, aus dessen brennender Burg Hab und Gut herbeigetragen wird. Besonders ist wieder in diesem Bilde die Mannigfaltigkeit der Motive, der verschiedenste Ausdruck der Charaktere, die kühne Zeichnung und die glücklichste Anordnung mit einer leuchtenden Klarheit und gesättigten Tiefe der Farbe zu rühmen. Eine von Bergen umschlossene Landschaft begrenzt dieses herrliche Gemälde, das wir zu den schönsten dieser Sammlung rechnen. Eine Seitenwand ist noch für das letzte Bild bestimmt. Graf Eberhard, der Erlauchte, war vom Kaiser Heinrich VII. im Jahr 1309 auf den Reichstag zu Speyer geladen worden, sich wegen verschiedener Klagen der schwäbischen Städte zu verantworten. Er erschien mit einem Geleit von zweihundert Rittern und zahlreichem Gefolge und war nicht nur keines Unrechts geständig, sondern antwortete auf die ihm vorgelegten Klagen der Städte, sie sollten sich wahren, denn er werde, falls sie fortführen, nicht ihre Schuldigkeit zu thun, noch ganz anders gegen sie verfahren, zu dem Kaiser aber wendete er sich mit den Worten: „ich bin unabhängiger Fürst und Niemands Vasall und was hier im Frieden nicht abzumachen ist, mögen die Waffen entscheiden." Mit diesen Worten verließ er die Versammlung und zog mit seinen Verbündeten, ohne sich zu verabschieden, von dannen. Auf dem Carton hat eben Graf Eberhard in die entsetzte Versammlung des Reichstages die kühnen Worte geschleudert; Ueberraschung und Zorn malt sich auf allen Gesichtern vom Kaiser herab bis zu jenen, die im Hintergrunde vom offenen Fenster aus die bewaffnete Begleitung des Geladenen erblicken. Voll entschlossener, mächtiger Bewegung ist des Grafen männliche Figur, noch schweben die Worte auf seinen Lippen, aber schon ist der Körper gewandt um im nächsten Augenblicke den Saal zu verlassen. Entsprechend ist die schöne byzantinische Architektur des Saales mit dem Kaiserstuhl angeordnet und deutlich schon im Carton die malerische Wirkung des Bildes ausgesprochen. Ueberhaupt ist wie auf allen seinen Werken auch auf diesem das Verständniß und die Meisterschaft nicht zu verkennen, mit der Gegenbaur seine Gemälde entwirft und vollendet.

Schon aus diesen flüchtigen Umrissen wird ersehen werden, welch reichen Schatz der vaterländische Bildersaal im königl. Schlosse zu Stuttgart in sich schließt und gerne wird jeder, der sich seines Anblicks erfreute, dem erhabenen Fürsten, der zu seiner Entstehung die Idee faßte und sie mit wahrhaft königlichem Sinne in's Leben rief, den schuldigen Dank bringen. Aber auch dem würdigen Meister der Bilder wünschen wir, daß es bald dem ganzen deutschen Vaterlande möglich gemacht werde, sich seiner Kunst erfreuen und ihm die längst verdiente Anerkennung zollen zu können.

Fr. W.

Kunstliteratur.

Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion par J. D. Blavignac, architecte. Publié par G. Bridel, Lausanne. Paris chez Didron. Londres chez J. Russel Smith. Leipsic chez R. Weigel. 1853. 1 vol. en 8. XXI et 438 pages.

Von **W. Lübke.**

Das vorliegende Werk bringt uns einen schätzenswerthen Beitrag zur Geschichte der christlichen Kirchenbaukunst und einen erfreulichen Anfang zur kunsthistorischen Erforschung der Schweiz, über deren mittelalterliche Kunstwerke uns bis jetzt fast gar Nichts bekannt war. Außer den Veröffentlichungen über den Dom zu Basel und den Kreuzgang des Münsters in Zürich schweigt die Literatur unserer Wissenschaft über jenes Land vollständig. Und doch nimmt dasselbe unser Interesse verweg in Anspruch, nicht allein als Sitz einer schon zu den Römerzeiten blühenden Kultur, die an den herrlichen Ufern des Leman und im Thal der Rhone sich glänzend entfaltet hatte, als Deutschlands Stämme noch in unwegsamen Wildnissen der römischen Macht Trotz boten, sondern auch als Gränzpunkt der drei für die mittelalterliche Kunst bedeutendsten Länder. Auf diesem Boden durfte man mancherlei Reste antiker Werke vermuthen, durfte man Aufschlüssen über künstlerische Wechselwirkungen oder doch, was bei solchen Zwischenländern natürlicher ist, über Einflüsse der deutschen, französischen, italienischen Kunst auf die schweizerische entgegensehen. In der That liegen dergleichen Resultate in der verdienstlichen Arbeit Blavignac's reichlich zu Tage, nur müssen wir, um dieselben für unsere Wissenschaft fruchtbar zu machen, sie erst mit dem jetzigen Standpunkt der Forschung in Uebereinstimmung bringen, da, wie man aus der Zeitbegränzung des Titels sogleich erkennt, der Verf. in veralteten, durch die Kritik beseitigten Anschauungen über die Epochen der mittelalterlichen Architektur befangen ist. Denn wäre der Ausdruck „vom vierten bis zum zehnten Jahrhundert" richtig, so würden wir nicht von der Baukunst des Mittelalters zu reden haben, da dieselbe bekanntlich mit dem zehnten Jahrh. erst ihren Anfang nimmt. In Wahrheit berichtet der Verf. — außer den Notizen, die er über Reste antiker Kunst beibringt — über die romanische Architektur, und wir werden daher statt des zehnten das dreizehnte Jahrh. als die Gränze der vorliegenden Arbeit bezeichnen müssen.

Dies war vorläufig festzustellen. Unsere abweichende Datirung werden wir bei Betrachtung der einzelnen Denkmäler zu begründen versuchen. Ueber die äußere Eintheilung und Einrichtung des Buches ist vorweg noch zu bemerken, daß der Text, welchem 36 Tafeln gleichen Formates mit Grundrissen, Aufrissen, Durchschnitten und Ansichten eingeheftet sind, von einem Atlas begleitet wird, der

auf 82 Tafeln die außerordentlich zahlreichen Detailzeichnungen enthält, sämmtlich (von der Hand des Verf., wie es scheint) nach großem Maßstabe in leichten Umrissen und andeutenden Schatten lithographirt. Diese Behandlung, die sich von unnöthigem Luxus fernhält, durch lebendiges Stylgefühl und freie Linienführung aber ausgezeichnet ist, macht einen wohlthuenden Eindruck und empfiehlt sich für solche Werke ganz besonders. Hinzugefügt ist noch, was wir als sehr praktisch anerkennen und bei allen ähnlichen Herausgaben nachgeahmt wünschen, eine kleine Karte der betreffenden Bisthümer, deren Bauwerke hier betrachtet sind. Außerdem erleichtern sehr sorgfältig gearbeitete Register den Gebrauch des Buches. Für die Eintheilung des Stoffes hat der Verf. sich folgende Kategorieen gebildet: I. Gallisch-römische Schule; vom 4. bis Ende des 6. Jahrhunderts. II. Erste priesterliche Schule; vom 6. bis zum 9. Jahrhundert. III. Karolingische Schule; 9. Jahrhundert. IV. Zweite priesterliche Schule; 10. Jahrhundert. Hiervon können wir nur die erste Epoche gelten lassen, da in der That eine Anzahl antiker Reste aus jener Zeit sich gefunden hat. Die übrigen müssen sich als frühromanisch, romanisch und spätromanisch (Uebergangsstyl) in die Zeit von 1000—1250 theilen.

Die Ueberreste gallisch-römischer Kunst, welchen die ersten 16 Tafeln gewidmet sind, bestehen ihrem wichtigsten Theile nach aus Bruchstücken von Friesen, Säulen u. dergl., die sich in den alten Befestigungsmauern von Genf gefunden haben. Sie zeigen die Palmetten, die Eier- und Perlenstäbe der römischen Architektur, die Profilirungen der spätesten Zeit derselben. Manchmal gesellen sich christliche Embleme hinzu, unzweifelhaft Zeugnisse der frühesten christlichen Gemeinden, die auch hier schon im Schooße der Römerherrschaft Wurzel geschlagen hatten. Von genauerem Eingehen auf das Einzelne dürfen wir uns wohl entbinden.

Für die mittelalterliche Architektur kommt zunächst die Kirche zu Romainmotier (Romanum monasterium) in Betracht. Anlage und Ausführung sind hier von erstaunlicher Rohheit. Vier Arkaden, die auf drei dicken, schwerfälligen, gemauerten Rundpfeilern ruhen, trennen das hohe Mittelschiff von den niedrigen Abseiten. Ein vollständiges Querschiff legt sich zwischen das Langhaus und den mit Nebenkapellen versehenen Chor, der später noch durch ein Gewölbquadrat verlängert und geradlinig geschlossen ist. Von den Seitenräumen wird der Chor jederseits durch zwei Arkaden geschieden, welche in der Mitte auf einem schmalen, mit zwei Halbsäulen verbundenen Pfeiler zusammentreffen. In eigenthümlicher Weise wiederholt sich, ohne irgend welchen konstruktiven Zweck, diese Anlage an dem oberen Theil der Mauer, wo zwei Schildbögen gemeinschaftlich auf eine Wandsäule niedersteigen, die dann konsolenartig sich verkröpft. Mit Ausnahme des Mittelschiffes, welches Kreuzgewölbe hat, ist die übrige Kirche mit Tonnengewölben bedeckt, die mit der Querachse des Gebäudes parallel liegen. Vermuthlich datirt indeß diese Wölbung ebensogut wie die Dekoration des Aeußern durch Lisenen und Rundbogenfriese aus einer späteren Zeit, als die Details, die man unbedenklich dem Beginn des 11. Jahrh. zusprechen möchte. Sie tragen den Charakter äußerster Rohheit und Unbehülflichkeit; die Rundpfeiler ruhen auf unförmlichen viereckigen Steinblöcken und enden mit einer ungeschickten Profilirung, die nur an den inneren Seiten auftritt und den runden Schaft oben zum viereckigen verwandelt. An die Westseite legt sich eine durch sechs Pfeiler mit Halbsäulen in drei Schiffe getheilte Vorhalle, die auf ihren Kreuzgewölben noch ein zweites Stockwerk, wahrscheinlich eine Kapelle, trägt. Dieser Vorbau, obgleich etwas später als die Kirche, nimmt wegen seiner ungemein rohen Details etwa die Mitte des 11. Jahrh. als wahrscheinliche Entstehungszeit in Anspruch. Von bestimmten Profilirungen, fest ausgeprägten Kapitälformen ist hier noch nicht die Rede; die Ornamente, aus unregelmäßig eingemeißelten Strichen bestehend, gleichen den ersten Federkritzeleien eines Kindes. Im Gegensatz dazu zeigen die Säulen an den Arkaden des Chores eine schlichte Aufnahme antiker Reminiscenzen, namentlich der Voluten und des Akanthusblattes. Für das Aeußere ist der mächtige viereckige Thurm auf dem Kreuze zu bemerken. Die Detaillirung sämmtlicher Außenmauern durch Rundbogenfriese und Lisenen dürfte erst dem 12. Jahrhundert angehören, da ein so consequent durchgeführtes architektonisches System früher nicht leicht nachzuweisen sein wird.

Von der Kirche zu S. Sulpice bei Lausanne am Genfer See sind nur die östlichen Theile abgebildet. An das Kreuzschiff legen sich unmittelbar die drei Chor-Absiden, deren mittlere mit Lisenen und Rundbogenfries geschmückt ist. Kreuzschiff und Absiden haben übrigens ein Dachgesims mit Konsolen. Die Fenster sind sehr klein. Die Anlage mag noch dem 11. Jahrhundert angehören, mit Ausnahme der oberen Theile des Thurmes, dessen Schallöffnungen von Säulen eingefaßt sind. Die Kreuzarme haben Tonnengewölbe.

Hier fügt der Verf. zwei Kirchen des benachbarten südöstlichen Frankreichs an. S. Vincent zu Maçon hat eine alte Façade mit zwei unten viereckigen, oben achteckigen Thürmen und einem Zwischenbau. Aehnliche Façadenbildung zeigt S. Philibert zu Tournus, nur daß die Thürme viereckig bleiben, und daß am Vorbau des Portals die jenen Gegenden eigenthümliche, durch die damals noch zahlreicher erhaltenen Römerbauten hervorgerufene Nachahmung antiker Formen (der kannelirten Pilaster, des korinthischen Kapitäls) sich geltend macht. Im Uebrigen erinnern die gemauerten, roh behandelten Rundpfeiler des Schiffes, die Konsolengesimse, der Thurm auf der Kreuzung, die zweistöckige Vorhalle an Romainmotier und S. Sulpice. Der über einer geräumigen Krypta liegende Chor hat einen Umgang mit Kapellen, eine Anlage, die bekanntlich für romanische Zeit in Deutschland nur an S. Godehard in Hildesheim, in Süd-Frankreich öfter vorkommt.

Stylistisch ziemlich unbedeutend sind die Kirchen von Orny (alter Glockenthurm, mit steinerner, gemauerter Spitze) und Bretonnière (schlichte, einschiffige Dorfkirche) und die ganz schmucklose, mit einem Tonnengewölbe bedeckte Krypta von S. Gervais zu Genf.

Zeigten die bisher genannten Bauwerke jene Form- und Stylosigkeit, die wir als frühstes Merkmal der nach der Karolinger-Zeit sich entfaltenden neuen Kunstweise, der romanischen, zu betrachten haben, die aber der Verf. dem 6—9. Jahrhundert zuschreiben zu müssen glaubt, so begegnen wir in den folgenden Denkmälern einem bereits in bestimmten Formen ausgeprägten Style. Hier ist die Kirche S. Jean-Baptiste zu Grandson am See von Neufchatel vorzüglich hervorzuheben, eine Säulenbasilika mit Kreuzschiff, welches letztere zum Theil sammt dem Chor später umgebaut worden. Fünf Säulen trennen das Mittelschiff von jeder Abseite, in deren Umfassungsmauern ebensoviele Halbsäulen den Arkadenträgern entsprechen. Auch hier herrscht das Tonnengewölbe, aber nicht wie in Romainmotier und S. Sulpice, sondern in entgegengesetzter Richtung, indem ein einziges Tonnengewölbe der Länge nach über dem Mittelschiff aufsteigt. An dies schließen sich für die Seitenschiffe halbirte Tonnen-Gewölbe, die dem Schub des mittleren Gewölbes sich entgegenstemmen. Diese seltsame Form, die sich im südlichen Frankreich heimisch findet und in verwandter Weise bei gewissen westfälischen Kirchen von mir nachgewiesen worden ist, kann, da sie dem Mittelschiffe das selbständige Licht entzieht, welches nur durch die kleinen Rundbogenfenster der Abseiten eindringt, als eine unbehülfliche Vorstufe der späteren Hallenkirchen betrachtet werden. Die

Kreuzarme haben ebenfalls Tonnengewölbe, auf der Mitte dagegen erhebt sich wie zu Romainmotier und S. Sulpice eine hohe Kuppel unter einem kräftigen viereckigen Thurme. An den zahlreichen Säulenkapitälen begegnen wir einem großen Reichthum von Ornamenten; im Mittelschiff haben die Kapitäle vorwiegend die schlanke Kelchform des korinthischen, zum Theil mit Blattwerk in freier Reminiscenz an jenes durchweg sehr tüchtig und schön stylisirt, zum Theil mit Thier- und Menschenfiguren, Löwen, Adlern, fratzenhaften Masken, einer thronenden Maria mit dem Kinde, einem S. Michael, der den Drachen tödtet. Diese figürlichen Darstellungen sind indeß viel roher und stylloser als jene Pflanzenornamente. Die Deckplatte hat als Hauptbestandtheil einen etwas steil gehaltenen antiken Karnies. Die Säulenbasen haben durchweg die attische Form, jedoch mit einer gewissen schwerfälligen Behandlung, indem der untere Wulst meistens sehr hoch und von stumpfem Profil erscheint; mehrmals ist der untere Wulst (oder statt der Hohlkehle ein mittlerer) tauförmig gewunden. Das Eckblatt tritt wie es scheint nur einmal, und auch da nur wie ein schüchterner Versuch auf. Diese sämmtlichen Merkmale dürften am bestimmtesten auf den Ausgang des 11. Jahrhunderts deuten. Dagegen ist an den Halbsäulen der Seitenschiffe der romanische Charakter schon entschiedener ausgesprochen. Hier zeigen die Deckplatten größtentheils die schräge Schmiege, bisweilen mit Pflanzenornament, theils auch den noch steileren Karnies, während die Kapitäle fast durchweg gedrücktere kubische Form entweder ohne Schmuck in strenger Ausführung, oder mit conventionell romanischem Blattwerk und geflochtenen Bändern, oder mit Anklängen an die Voluten und den Akanthus des antiken Kapitäls haben. Nimmt man dazu, daß hier an den ebenfalls steil behandelten attischen Basen das Eckblatt bereits vorkommt, und zwar meistens als Pflock oder Klötzchen von sehr primitivem Ausdruck, so wird man diese Theile wohl in den Beginn des 12. Jahrhunderts verweisen. Wir hätten dann einen Bau, dessen Verlauf von den Mittelschiffsäulen an bis zu denen der Seitenschiffe man deutlich nachweisen könnte.

Große Verschiedenheit von den bereits erwähnten Kirchen zeigt S. Pierre de Clages bei Sion, eine Pfeilerbasilika von je drei Pfeilern, deren östlichster in seiner oberen Hälfte sich als Säule gestaltet. Das Kreuzschiff tritt nicht über die Abseiten vor; drei Halbkreisnischen auf rechtwinkliger, für die mittlere etwas längerer Vorlage schließen den kleinen Bau. Auch hier auf der Kreuzung eine Kuppel, jedoch mit achteckigem Thurmbau; im Uebrigen Kreuzgewölbe. Indeß ist über die Anlage derselben zu wenig mitgetheilt, als daß uns über ihre Gleichzeitigkeit mit dem übrigen Bau ein Urtheil zustände; dem Grundrisse nach erscheint uns jedoch die Kirche anfänglich nicht auf Gewölbe angelegt zu sein. Die Ausführung ist durchweg von höchster Einfachheit, die Gesimse derb und schlicht, meistens aus einer Abschrägung bestehend; die Säulchen in den Schallöffnungen des Thurmes haben Kapitäle mit Masken und kleinen menschlichen Figuren von großer Roheit und geben Anklänge an Holzconstruktionen. Alles dieses sammt der eckblattlosen attischen Basis scheint etwa auf die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts zu deuten. Ob die Spitzbogenfriese an der mittleren und nördlichen Absis als späterer Zusatz oder als Ergebniß einer wie es scheint sehr nachlässigen Behandlung zu betrachten sind, muß dahingestellt bleiben. Die westliche Façade, thurmlos wie die übrigen hier erwähnten Kirchen der Schweiz, bietet einen einzigen Giebel von schwacher Steigung, von dem man nicht erfährt, wie er mit der Ueberwölbung der drei Schiffe zusammenhängt. Zwei breite Lisenen, die gleich der ganzen Façade ohne Gesims schließen, theilen die Fläche in drei Felder, deren mittleres ein einfaches Portal mit einem gemalten Tympanon (Christus mit zwei Engeln) aufnimmt.

Dagegen hat die Kirche S. Madeleine zu Genf einen (unten vier-, oben achteckigen) Glockenthurm an der Westseite, und ebenso verhält es sich mit dem durchweg viereckigen, aber von einer achtseitigen Spitze bekrönten Thurm der Kathedrale von Sion. Unten ein ziemlich schlankes von zwei Säulen eingefaßtes Portal mit Gemälden im Tympanon; darüber mehrere durch Rundbogenfriese begränzte Stockwerke; den obersten Abschluß bildet ein Zinnenkranz. Die Säulen der Schallöffnungen erinnern häufig an Holzconstruktionen und haben selbst in den Profilirungen keine Anklänge an antike Bildungsweise. Wir werden dies Bauwerk in den Anfang des 12. Jahrhunderts setzen müssen, da bei einer gewissen Selbstständigkeit des Formensinns bereits ein consequentes Princip der Mauergliederung durchgeführt ist.

Wichtiger und bedeutender erscheint die Kirche Notre-Dame zu Neufchatel, mit welcher der Verf. seine „zweite priesterliche Schule" beginnen läßt. Ihr Kreuzschiff tritt wie bei S. Pierre de Clages nicht aus dem Kern des Langhauses vor und markirt sich nur durch die größere Höhe; wie dort schließt auch hier die Kirche mit drei Absiden, jedoch auf einer Vorlage von beträchtlicher Tiefe, die im Mittelschiff von einem, in den Abseiten von je zwei Kreuzgewölben bedeckt wird. Diese Anordnung sammt dem durch sie nothwendigen Zwischenpfeiler erinnert genau an die gewöhnliche Anlage deutscher gewölbter Basiliken. Auch jenseits des Kreuzes setzt sich diese räumliche Disposition beim ersten Gewölbe fort, nur daß dort zwischen den Hauptpfeilern eine Säule steht, und daß das Gewölbe des Mittelschiffes sechstheilig ist. Von da ab tritt bei den folgenden drei Gewölben jene engere Pfeilerstellung ein, die dem Seitenschiff ebensoviel Gewölbatheilungen giebt wie dem mittleren. Hier haben wir also gewiß zwei Bauzeiten zu constatiren, obschon der Text des Verf. darüber im Einzelnen nichts mittheilt. Flößt dies schon Bedenken gegen die baugeschichtliche Kritik desselben ein, so werden diese noch dadurch gesteigert, daß er die Erbauung der Kirche in das 10. Jahrhundert verweist, ja sogar von den beiden durch ihn beigebrachten Daten (927 und 954) dem älteren den Vorzug geben zu müssen meint. Fügen wir hinzu, daß die Pfeiler der Kirche mit Halbsäulen zusammengesetzt sind, daß die Gewölbe durchweg Rippen haben (die Rippen des Chorgewölbes bestehen aus zwei durch einen scharfkantigen Stab verbundenen runden Wulsten), daß endlich der Rundbogen sich mit dem Spitzbogen mischt, so kann für uns über die spätromanische Entstehung der Kirche kein Zweifel mehr walten. In dieser Beziehung ist die S. 214 in der Note angegebene und vom Verf. bekämpfte Ansicht, welche dem Gebäude eine Datirung innerhalb des Zeitraums von 1149 — 1194 geben will, von Bedeutung. Ja, höchst wahrscheinlich dürfen wir sogar mit den Restaurationsbauten, die nach zwei Bränden von 1249 und 1269 stattfanden, die Anlage der drei letzten Gewölbe des Schiffes in Verbindung bringen. Was die sehr reiche und sorgfältig ausgeführte Ornamentation betrifft, so unterscheidet sie sich von den Details der bisher erwähnten Kirchen wesentlich. Sie kennt keine antiken Reminiscenzen, variirt dagegen das conventionell romanische Blattwerk sammt allerlei figürlichen Darstellungen in lebendig phantastischer Weise. Den Kapitälen liegt meistens die Würfelform zu Grunde; die attische Basis zeigt sich in eleganter Formation mit dem vorzüglich als Klötzchen, jedoch auch als Thierkopf behandelten Eckblatt; die Deckplatten enthalten Rundstab und Kehle als Hauptelemente; am Sockel des Aeußern tritt eine Modificirung der attischen Basis auf. Alles dieses, sowie die reichliche Anwendung von Masken und sonstigen phantastischen Bildungen, die vorzüglich an den Rundbogenfriesen des Aeußeren vorkommen, sodann die Zahnschnitte und Schachbrettornamente der Friese entsprechen, wie der Verf. richtig bemerkt, der rheinischen Schule und den Ar-

heiten des Domes zu Basel und des Kreuzgangs am Münster zu Zürich. Aehnlich auch das reiche Hauptportal, das, von je drei Säulen und einer Statue eingefaßt, seltsamer Weise gleich an der Südseite des Chores liegt, wie denn auch ein viereckiger Thurm sich über demselben erhebt. Auch diese Anordnung östlicher Thürme (dem vermuthlich sollte dieser südliche ein nördliches Pendant erhalten) erinnert an die rheinischen Bauten. Außerdem legt sich ein viereckiger Thurm vor die Westfaçade.

Von winziger Ausdehnung (ursprünglich nur ein kleines Oblong) aber zierlicher Detailbehandlung ist die Kapelle von Mouzi, die noch der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zuzuweisen sein wird. Ihre Kapitäle sind von etwas steifer kelchartiger Grundform mit verschiedenem Pflanzendetail versehen; die Säulen haben eine etwas flach und steil gebildete attische Basis mit einfachstem Eckblatt; ein Schachbrettfries bekrönt den horizontal geschlossenen Portalbau, der von zierlichen, in die Ecke eingelassenen Säulchen eingerahmt wird. Kräftigere Säulen, je zwei, schließen das Portal ein, dessen Archivolten ein eigenthümlich geschweiftes Profil zeigen. Die Rundbogenfriese ruhen auf Konsolen und steigen an der Giebelseite mit auf, indem die Schenkel rechtwinklig auf das Gesimse stoßen.

(Schluß folgt.)

Zeitung.

Berlin. Se. Maj. d. König haben unserm geschätzten Mitarbeiter Herrn Wilhelm Lübke in Anerkennung seiner kunstwissenschaftlichen Leistungen die goldene Medaille verliehen.

Von F. Kugler's Handbuch der Kunstgeschichte ist eine durch den Abbate Mugna zu Venedig besorgte italienische Uebersetzung erschienen.

Von dem unlängst aus Aegypten zurückgekehrten Dr. Heinrich Brugsch haben wir die Veröffentlichung bedeutender Forschungen zu erwarten. Zunächst steht ein Band Reiseberichte in Aussicht, die im Manuscript schon fertig sind.

Von Prof. Jacob Burckhardt befindet sich gegenwärtig unter dem Titel: „Cicerone" ein Werk im Druck, welches des Vers. neue Forschungen und Beobachtungen in Italien zur Geschichte der Kunst von dem Beginn der klassischen Kunst an bis auf die modernen Epochen enthalten wird.

Hofbaurath Strack ist von seiner italienischen Reise wohlauf zurückgekehrt.

Kaulbach ist von München angekommen.

Stralsund, im Mai 1854. Bei der bevorstehenden Kirchenvisitation der Synode Barth in Neuvorpommern wird es passend sein, die Aufmerksamkeit auf ein Kunstwerk zu richten, welches sowohl der Seltenheit wegen, als auch in Bezug auf seinen künstlerischen Werth einer näheren Beachtung würdig ist. Es sind dies die Glasmalereien in der Kirche zu Kenz bei Barth. Der noch erhaltene Theil derselben befindet sich in den Fenstern des mit fünf Seiten eines Zehecks geschlossenen Chores. Jedoch finden sich auch in den Fenstern des Schiffes und sogar in den dem Thurm zunächst liegenden Fenstern einzelne bemalte Felder, so daß mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist, es seien alle Fenster mit Malereien ausgestattet gewesen. Die Fenster haben sämmtlich zwei steinerne, freistehende Rippen, das hinter dem Altar befindliche jedoch drei. In der mittleren, senkrechten Reihe nun sind Darstellungen des Gekreuzigten, des Salvator mundi, des heiligen Christoph, einer Veronica mit dem Schweißtuch und dem Christuskopf angebracht, und zwar so, daß je zwei Felder immer zu einer Figur gehören. In den beiden Reihen zur Seite befinden sich dann Figuren knieender Ritter und Ritterfrauen, sowie andere weibliche Figuren, auch ein Bischof mit dem Krummstabe. Außerdem enthalten noch einige Felder Figuren in kleinerem Maaßstabe, als einzelne Betende, Engel, und auch Gruppen, wie die Verlobung der Maria. Außer einer Anzahl von Wappen alter adliger Familien und auch der Pommerschen Herzöge sind die figürlichen Darstellungen mit einer reichen Architektur umgeben und wo diese endigt, bildet bunte Mosaik den Hintergrund.

Es sind im Ganzen gegen hundert einzelne Felder erhalten, von denen ein Theil hin und wieder beschädigt ist und einzelne weiße Glasstücke enthält. Hierin sind nicht mitgerechnet die Votivfenster, deren sich noch eine ziemliche Anzahl, jedoch aus späterer Zeit, vorfindet. Die Anordnung der Fenster läßt sich besonders aus dem hinter dem Altar belegenen, sowie aus einem Chorfenster an der Nordseite deutlich erkennen, während sonst manche Felder nicht mehr an ihrer ursprünglichen Stelle sitzen. Die Farben sind von großer Wirkung, die Zeichnung der Figuren einfach und edel und es gehört somit das ganze Werk zu denjenigen Kunstwerken Pommerns, deren Werth und große Seltenheit zur sorgfältigsten Beschützung der noch vorhandenen Reste auffordert.

Die Kirche zu Kenz hat noch mehrere andere Werke aufzuweisen, welche Beachtung verdienen, wie das Grabmal des im Jahre 1407 verstorbenen Herzogs Barnim, eine liegende Figur von Holz, mit Bemalung auf Kreidegrund, eingeschlossen in einen Kasten mit dachähnlichem Deckel, dessen alte Bemalung unter dem neueren Oelanstrich noch zu erkennen ist; ferner einen Christus am Kreuz und eine mater dolorosa, welche gleichfalls zu den besseren Werken dieser Art zu rechnen ist. Die Kirche selbst ist ihrer tüchtigen Konstruktion wegen beachtenswerth, sowie durch die wohlerhaltene, zierliche Thurmanlage. Auch war ihr Inneres bis vor wenigen Jahren mit Wandmalereien versehen. Die Strebepfeiler der Kirche treten nämlich nach innen vor und ihre Seitenflächen waren von oben herab bis zu der Fensterbrüstung mit braunroth conteurirten Ornamenten und gelben Einfassungen bemalt. Die Gewölberippen waren abwechselnd braun, roth und weiß. Eine Oeffnung im Gewölbe war mit abwechselnd braunrothen und gelben Zacken umfaßt, an deren Spitzen sich je drei kleine Sterne in gleichen Farben befanden. Die Arbeit war allerdings von einem Pfuscher an einigen Stellen übermalt, jedoch nur in der von einer Leiter erreichbaren Höhe und hätte sich mit geringer Mühe wiederherstellen lassen. Jetzt ist sie von einer weißen Kalktünche bedeckt.

Die genauen Aufnahmen der Kenzer Kirche sowohl, als mehrerer anderer, welche, soviel mir bekannt ist, in den bisherigen Beschreibungen Pommerscher Kunstwerke noch keine Erwähnung gefunden haben, werde ich nächstens an einem anderen Orte veröffentlichen. E. v. Haselberg.

Köln, 30. Mai. Heute feierten unsere Dombaufreunde nach einem zwölfjährigen Wirken ihre vierte Haupt-Versammlung. Am Morgen gegen 8 Uhr läuteten die Glocken das Fest ein und man versammelte sich in unserer Metropolitankirche zu einem solennen Hochamte, das der Weihbischof Dr. Baudry las, und dem der Cardinal, unser Erzbischof, beiwohnte. Nach Beendigung desselben hielt der Präsident des Central-Dombau-Vorstandes eine Anrede an Se. Eminenz, in welcher er im Namen des Frauen-Vereins die erste Hälfte der gestickten Wandteppiche, die die ganze Südseite des hohen Chores einnehmen, übergab, und während er sprach, fand die Enthüllung statt. Die Bilder sind, das Glaubensbekenntniß repräsentirend, rein gothisch gehalten und erinnern sehr lebhaft an die Gemälde aus der altkölnischen Schule. Nachdem Se. Eminenz das Wort genommen und des verdienstlichen Unternehmens unserer Frauen und Jungfrauen gedacht, ordneten sich die anwesenden Bürger und auswärtigen Deputationen zu einem Festzuge, den ein Musikchor und Fahnenträger eröffneten; derselbe begab sich nach dem Gürzenich-Saale, um daselbst dem Rechenschaftsbericht des Vorstandes beizuwohnen. Herr Eiser II. machte die erfreuliche Mittheilung, daß jene alte Sitte, im Testamente unseres Domes zu gedenken, wieder besonders hervortrete. Es war früher nämlich der Brauch, daß jedes Testament damit eingeleitet wurde, dem Dombau 12 Stüber zuzuerkennen. Im letzten Jahre gedachten 6 Testamente des Domes und zwar mit einer Gesammtsumme von nahe an 1900 Thaler. Davon kommen auf Sulpiz Boisserée 300 Thaler. In der Rechnungsablage, die Herr Pastor Thissen, Mitglied der zweiten Kammer, ablas, theilte derselbe mit, daß Köln von 29,058 Thaler allein 17,000 beigetragen habe. Zum Schluß bemerkte Herr Thissen, daß die Grundform des Domes vollendet sei, es komme nun darauf an, die Gewölbe zu schaffen, dann stehe der Bau im Innern vollendet da; außen sei man mit der Ausführung des nördlichen Thurmes beschäftigt. Es soll nun auch entschieden sein, daß das Innere des Daches aus Eisen ausgeführt werde; ob aber der Thurm, welcher mitten im Dom errichtet wird, auch aus Eisen bestehen soll, ist noch nicht bestimmt worden. (D. Z.)

Rom. Der große Mosaikboden, der im Dezember vorigen Jahres in der Nähe des Lateran gefunden wurde, wie wir zu seiner Zeit im Deutschen Kunstblatte berichteten, wird seine bleibende Stätte in den vaticanischen Stanzen finden, und zwar im großen Saale der Constantinsschlacht.

31. Mai. Prof. Rauch hat seine zahlreichen hiesigen Schüler und Freunde von Carrara aus mit einem Besuch erfreut, er ist seit drei Tagen unter uns. Es ist unmöglich, den Enthusiasmus zu beschreiben, womit ihm auch die jüngern Künstler der verschiedensten Nationen, welche nur seinen berühmten Namen kannten, überall entgegenkommen: alle gewinnt seine imponirende Erscheinung. Heute war er bei einem großen Feste zugegen, das die Künstler dem ausgezeichneten Bildhauer Prof. Wagener aus München auf Anlaß seines fünfzig-

jährigen Aufenthalts in Rom gaben. In nächster Woche wird unserm Rauch in der Villa des englischen Consuls Freeborn von den Künstlern ein Ehrenfest veranstaltet. (B. Z.)

Kunstvereine.

Auszug aus dem Berichte des Kunst-Vereins-Ausschusses in Regensburg an die 16. General-Versammlung:

Die Wirksamkeit des Kunst-Vereins desselbst pro $18\frac{52}{53}$ betreffend.

Es ist uns gelungen, nicht nur die Verbindung mit dem Kunst-Vereine in Würzburg: zur Abhaltung gemeinschaftlicher Ausstellungen aufrecht zu erhalten, sondern auch den niederbayerischen Kunst-Verein in Passau zur Theilnahme zu vermögen. Die Bedingungen unserer Verbindung waren dieselben wie früher:

Gemeinschaftliche Bestreitung aller Kosten für die Bekanntmachung der Ausstellungen, so wie aller Rücksendungen von Kunstwerken, wogegen die Kosten der Zusendungen von jedem Vereine für sich bestritten wurden.

Diese Verbindung hat sich bis jetzt als vortheilhaft bewährt, und indem wir für die, uns von den beiden Kunst-Vereinen in Würzburg und Passau gewährte kräftige und dienstfreundliche Unterstützung und Mitwirkung hiermit öffentlich unsern Dank aussprechen, hoffen wir zugleich, daß die gleichmäßige Verbindung mit jenen Vereinen pro $18\frac{53}{54}$, wozu solche, unter theilweisen Modifikationen der Bedingungen, bereits ihre Bereitwilligkeit erklärt haben, — von demselben, resp. von noch günstigerem Erfolge werde begleitet sein.

Die engere Verbindung mit dem Kunst-Vereine in Wiesbaden ist zur Zeit noch in der Instruktion begriffen und werden wir später darüber berichten können.

Dagegen haben wir noch anzuzeigen, daß der Oesterreichische Kunstverein in Wien und der Kunstverein in Pesth uns die gegenseitige Mitgliedschaft angetragen haben, und daß wir, in dankbarer Annahme dieses Antrages, nunmehr mit den Kunstvereinen in Bamberg, Danzig, Gratz, München, Nürnberg, Passau, Pesth, Salzburg, Wien, Wiesbaden und Würzburg, sonach mit 11 Kunstvereinen im Verhältnisse gegenseitiger Mitgliedschaft stehen, ein Verhältniß, welches ohne besondere Kosten, die gegenseitige Verbindung und Unterstützung bedingt, und uns nur zum Vortheile gereichen kann.

Zum Beweise dessen erlauben wir uns beizufügen, daß wir pro $18\frac{52}{53}$ bei der Verloosung in Wiesbaden mit 1 Oelgemälde und 1 Nietenblatte, bei den Verloosungen in Würzburg und Gratz mit 2 Nietenblättern (Nebengewinnsten) beglückt worden sind.

Die Zahl der Mitglieder betrug am Schlusse des Verwaltungsjahres $18\frac{51}{52}$ 402
Am Schlusse des Verwaltungsjahres $18\frac{52}{53}$ beträgt sie aber 382
so daß also eine Abnahme von 20
Mitgliedern eingetreten ist, die lediglich durch den Tod, die Versetzung und durch freiwilligen Austritt veranlaßt wurde. Wir hoffen, daß dieser Abgang im kommenden Jahre sich wieder ausgleichen, und in diesem eine erfreuliche Erhöhung der Mitgliederzahl eintreten werde.

Im verflossenen Verwaltungsjahre konnte der Verein, nach Maaßgabe der Zusendungen von Kunstwerken, und zwar im Oktober 1852 beginnend, im September 1853 endend, 10 Ausstellungen von je 8- bis 14tägiger Dauer veranstalten, von denen die erste am 10. Oktober 1852 begann, die letzte am 24. September 1853 endete.

In diesen 10 Ausstellungen, von denen eine durch gefällige Ueberlassung antiker Gemälde aus der Sammlung des Hrn. Hofrathes Dr. Herrich hier completirt wurde, kamen 286 Kunstwerke im Gesammtwerthe von 25,455 fl. zur Schaustellung.

Konnte auch heuer wieder die statutenmäßige Zahl von 12 Ausstellungen nicht erreicht werden, so dürfte denn doch, in billiger Berücksichtigung der bestehenden, und in den Rechenschaftsberichten pro $18\frac{50}{51}$ und $18\frac{51}{52}$ umfassend dargestellten Verhältnisse, nicht verkannt werden, daß die heutige Zahl der Ausstellungen eine genügende, und daß sowohl durch die Zeit der Ausstellungen in den Wintermonaten, in denen größere Geneigtheit zum Besuche besteht, so wie durch die möglich gewordene Veranstaltung mehrerer kleiner, statt weniger größerer Ausstellungen, durch welch' letztere die Vereins-Mitglieder nicht selten in ihrer Beschauung ermüdet werden, eben so der Genuß der Beschauung, wie der Reiz nach Wiederholung erhöht worden ist.

Die Zahl der jährlich möglichen Ausstellungen hängt lediglich von der Zusendung der Kunstwerke ab, und nachdem von dem Kunstvereine in Würzburg und uns die Zeit der Ausstellungen vom Monate Oktober bis April incl. als die zweckmäßigste für uns erkannt worden ist und sich bewährt hat, — so dürfte dieser Zeitraum auch ferner beibehalten werden.

Von den ausgestellten Kunstwerken des verflossenen Jahres wurden zur Verloosung pro $18\frac{53}{54}$ angekauft 86 Kunstwerke im Preise von 1006 fl. 54 kr., so daß also von den, an der Verloosung theilnehmenden 377 Mitgliedern und 94 Aktiengärten, in Summa 471 Nummern, nahe der 5te Theil auf Gewinn rechnen kann.

Mehr und bedeutendere Ankäufe zu machen war nicht möglich, und ebenso war die Anschaffung eines Vereinsblattes für alle Mitglieder unmöglich, dessen Anschaffung bei kleinen Vereinen, ohne gänzliche Absorbirung ihrer Mittel, oder ohne außerordentliche Zuschüsse ganz und gar unthunlich ist, auch bei den meisten Vereinen weder mehr in ihrem Interesse, noch in den Wünschen ihrer Mitglieder liegen dürfte.

Bei dieser Gelegenheit müssen wir übrigens, mit Beziehung auf unsere Verbindung mit den Kunstvereinen in Würzburg und Passau, noch besonders hervorheben, daß von den zu unseren Ausstellungen eingesendeten Gemälden:

a) von hiesigen Privaten 7 Piecen im Preise von . . . 303 fl. — kr.
b) vom Kunstvereine in Würzburg 4 Piecen im Preise von. . . . . 186 fl. — kr.
c) von Privaten dortselbst 10 Piecen im Preise von . . . . . 1285 fl. — kr.
1471 fl. — kr.
d) vom Kunstvereine in Passau und dessen Filialverein Straubing 4 Piecen im Preise von. . . . . 506 fl. — kr.
e) von Privaten dortselbst 4 Piecen im Preise von . . . . . 213 fl. — kr.
719 fl. — kr.
sonach mit unseren verstehend genannten 12 Piecen im Preise von 898 fl. — kr.
in Summa 37 Gemälde im Preise von . . . . . 3391 fl. — kr.
angekauft worden sind, ein Resultat, mit welchem die Herren Künstler wohl zufrieden sein, und deshalb auch geneigt sein dürften, unsere künftigen Ausstellungen wieder mit Zusendungen zu versehen.

Die Rechnung pro $18\frac{52}{53}$ schließt ab:
mit einer Einnahme von . . . . . 2080 fl. 56 kr.
und mit einer Ausgabe von . . . . . 1884 fl. 17 kr.
sohin mit einem Aktiv-Rest für $18\frac{53}{54}$ von . . . . . 196 fl. 39 kr.
wovon jedoch noch die uns mit $\frac{1}{5}$ Theil treffenden Transportkosten der Bilder von Würzburg und resp. Passau ab zu bestreiten sind.

Aufforderung.

Der Beschluß, die diesjährige Zusammenkunft der Kunstvereins-Abgeordneten in München während der großen Ausstellung zu halten, wird von verschiedenen Seiten mit Beifall begrüßt und dabei der Wunsch ausgesprochen, daß wo möglich alle Kunstvereine in Deutschland sich diesmal betheiligen möchten, damit verschiedene wichtige Punkte im Leben und Wirken der Vereine zur Berathung und allseitigen Besprechung kommen könnten. Wir fordern hierdurch sowohl den Hauptgeschäftsführer des westlichen Kreises auf, seine kurzgefaßte Anzeige in der vorigen Nummer näher zu bestimmen, als auch die Vereine, hier im Blatte schon Fragen oder Besprechungspunkte zu nennen, damit eine Art Programm entworfen werden könne. F. C.

Briefwechsel.

Hr. K. C. in Nancy: Wird bestens besorgt und von dem Betreffenden gewiß mit vielem Dank entgegengenommen werden. — Mr. H. L. London: Finished. You will find it in due time with Mr. L's at D. — Hr. R. in C.: 5 + 5.

(Dieser Nummer ist Nr. 12. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 25. Donnerstag, den 22. Juni. 1854.

Inhalt: Andeutungen zu einer Geschichte der Physiognomien. Von A. von Eye. — Ueber die Madonna des Herzogs von Terranuova von Raphael. Von G. F. Waagen. — Kunstliteratur. Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion par J. D. Blavignac etc. W. Lübke. (Schluß.) — Zeitung. Berlin. Stuttgart. Kopenhagen.

Andeutungen zu einer Geschichte der Physiognomien.

Von **A. von Eye.**

Wenn in ihren großen Zügen die Geschichte lehrt, daß die Menschheit, wie sie von Stufe zu Stufe höherer Ausbildung entgegenschreitet, nicht allein den Geist, sondern auch den Körper und namentlich die Formen des Schädels und Gesichtes verändert, so sind wir auch berechtigt, dieser Erscheinung in kürzeren Zeiträumen und feineren Einzelheiten nachzuforschen. Denn im Bereiche der Natur tritt keine Veränderung ein, ohne durch leise Uebergänge vermittelt zu sein, und das Ganze nimmt keine andere Gestalt an, ohne daß die einzelnen Theile in ihrer Crystallisation sich gelöst und gegeneinander anders gelagert haben. Wenn Jahrtausende es vermochten, den ganzen Bau des Menschen und vorzugsweise des Kopfes bis auf das harte Knochengerüst umzuwandeln, so dürfen wir von den Jahrhunderten wenigstens erwarten, daß sie ihren Einfluß auf die weicheren Züge des Gesichtes ausüben. Ja, es bedarf nicht einmal eines Jahrhunderts, um ein Gesicht umzuwandeln; jedes Menschenleben vollbringt dieses. Man hat bereits lange das Antlitz als einen Spiegel des im Menschen wohnenden Geistes erkannt, der in seinen feinsten Zügen für all sein Bedürfen, Begehren, Streben und Erfahren, für jedes Entbehren und Gewinnen hier den bildsamsten Stoff findet, sich Form und Ausdruck zu verschaffen. Die Schwierigkeit, die Einwirkung der Jahrhunderte zu erkennen, besteht nicht sowohl darin, daß wir Mangel an Spuren solcher Wirkung hätten, sondern es hält schwer, aus dem zu großen Vorrathe, aus der unübersehbaren Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit das Gemeinsame und Gleichartige herauszufinden und zu unterscheiden, was im Allgemeinen der Zeit, was im Besonderen jeder individuellen Entwickelung angehört. Wie Jeder schon eine eigenthümliche Anlage des Gesichtes mitbringt und den allgemeinen Geist der Zeit je nach seiner besonderen Natur auffaßt und geistig auf sich einwirken läßt, so macht sich in den meisten Fällen auch bei der Gesichtsbildung nicht nur ein gewisser Landes-, Orts-, Stammes- und Familien-Typus, sondern auch die besondere, durch äußere und innere Umstände bedingte Entwickelung des Menschen geltend, deren Resultate von den der Zeit im Allgemeinen angehörenden Wirkungen unterschieden werden müssen. Nur die Vergleichung einer möglichst großen Anzahl von Individualitäten und die genaue Prüfung dessen, was jeder besonders angehört, und was allen gemeinsam ist, kann hier zu einem Ergebnisse führen, welches einigermaßen Anspruch hat, ein geschichtliches genannt zu werden und als solches Interesse zu erregen.

In die Betrachtung lassen sich natürlich nur die Völker ziehen, welche an der geistigen Bewegung der Menschheit Theil genommen; wir Deutsche werden immer am sichersten gehen, wenn wir uns auf unsere Landsleute beschränken, für die wir in unserer eigenen Anlage und Entwickelung das meiste Verständniß mitbringen.

In deutschen Landen möchte aber, wie für manche andere, so auch für diese Untersuchung kaum ein geeigneterer Ort gefunden werden, als Nürnberg. — Diese Stadt nahm lange Zeit eine der ersten Stellen in der geistigen Bewegung unseres Volkes ein und bewährte das lebhafteste Interesse an dessen ganzer geschichtlichen Entwickelung, im Widerstande sowohl als in Förderung, im Verfehlen und Gelingen, im Aufnehmen und Gewähren. Sie trat mit größter Lebensfülle den Regungen der Zeit entgegen und empfing aufs Nachdrücklichste alle Einwirkungen, die daher entstanden. Eben dieses außerordentlich geweckte Bewußtsein, welches in der blühenden freien Reichsstadt alle Schichten der Bevölkerung durchdrang, bewirkte andrerseits auch, daß jeder Einzelne sowohl als Glied des Ganzen, wie in seiner besonderen Persönlichkeit auf eine Weise sich fühlte, die nur in wenigen Beispielen ihres Gleichen hat. Das beweisen unter Anderem die vielen Portraits, die vom 15. Jahrhundert ab aus Nürnberg hervorgingen und hier in so reicher Zahl sich erhalten haben, wie vielleicht an keinem anderen Orte. Panzer und der Ergänzer seines Verzeichnisses, Müller, zählen deren gegen 7000 auf und eine nicht geringe Menge ist ihnen entgangen. Wer nur irgendwie aus der Menge sich erhob, hielt sich für wichtig genug, der Mit- und Nachwelt sich in Abbildung bekannt zu machen. Wir haben Portraits vom ersten Rathsherren bis zum Schließer der Fleischbank, vom Kriegs-Obersten bis zum Anzünder und Zieler

am Scheibenſtande. Gewiß, der Kern der alten Bevölkerung Nürnbergs iſt uns in dieſen Bildniſſen noch gegenwärtig und bietet zu den intereſſanteſten Beobachtungen Anlaß.

Die eigentlichen Portraits beginnen aber erſt mit dem Ende des 15. Jahrhunderts. Zwar findet ſich eine Menge von Bildniſſen aus dem 17. Jahrh., die Perſonen des 11. bis 16. Jahrh. darſtellen. Dies ſind Kupferſtiche und mehr noch Schwarzkunſtblätter, welche vorzüglich aus der Schule der beiden Fennitzer hervorgingen und wohl als Uebungsarbeiten für deren Schüler gedient haben. Die Darſtellungen entſprangen zum Theil gewiß rein aus der Phantaſie, wurden theils auch wohl von irgend welchen Ueberlieferungen abgeleitet. Sie ſind meiſtens ſchlecht gemacht und man ſieht ihnen mehr oder weniger an, daß ſie als erſte Schülerverſuche entſtanden. Es finden ſich aber auch und zwar in nicht geringer Anzahl beſſere Blätter darunter, Portraits aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrh., die von geübterer Hand, größtentheils von Georg Fennitzer ſelbſt herrühren und augenſcheinlich nach guten Vorbildern, Tafel- und Glasgemälden, gefertigt ſind, welche uns in dieſen Copien aufbehalten worden. Sie tragen die deutlichen Züge lebendiger Vorbilder und ſind, wenn wir für den einzelnen Fall ſie auch nicht als authentiſche Portraits wollen gelten laſſen, in ihrer Maſſe doch geeignet, eine Anſchauung von den durchgehenden Geſichtsformen jener Zeit zu gewähren. In einzelnen Fällen ſind wir auch noch im Stande, ihre Mängel und Fehler durch Vergleichung mit dem wirklichen Originale zu berichtigen.

Für die früheren Jahrhunderte müſſen wir uns an die Erzeugniſſe der Kunſt überhaupt halten. Wir haben da die Denkmäler der Malerei und Plaſtik; unter erſteren die Wand- und Tafelgemälde und die Miniaturen, unter letzteren beſonders die kirchlichen Skulpturen, die Siegel und Grabſteine. Aber alle dieſe geben am Ende geringe Ausbeute. In den früheren Epochen der mittelalterlichen Kunſt ſind die Kunſtwerke entweder nach byzantiniſcher Weiſe in ſo ſtarrer Styliſirung gehalten, daß wir daraus auf die Natur und Wirklichkeit nicht ſchließen dürfen; oder ſie haben ſelbſt ſo wenig Kunſtwerth, daß wir höchſtens menſchliche Geſichter, aber wenig volksthümliche, geſchweige denn individuelle Züge wahrzunehmen im Stande ſind. In der großen Malerei ſind Scenen aus dem proſanen Leben kaum vorhanden, in den heiligen Geſchichten aber die Perſonen nach einer Seite hin in gewiſſer, an die Natur wenig anknüpfenden Weiſe idealiſirt, nach anderer ebenſo karrikirt. Mehr Gewinn geben ſchon die Miniaturen, in denen jedoch die Köpfe gewöhnlich ſo klein ſind, daß wenig charakteriſtiſches Gepräge aus ihnen zu entnehmen iſt. Man kann höchſtens die verſchiedenen Nationalitäten oder vielmehr Schulen herausfinden. Eine Veränderung und Entwickelung in der Zeit, die ſie bekunden, betrifft mehr die Kunſt, als die Wirklichkeit, welche dargeſtellt iſt. Daſſelbe gilt von den Siegeln, die ſonſt für die alte Kunſtgeſchichte ſo wichtig ſind.

Auf ihnen finden wir zwar häufig Figuren, die offenbar den Zweck haben, beſtimmte Perſonen darzuſtellen, und als die erſten Anfänge der Portraitirkunſt im Mittelalter betrachtet werden können.

Die dargeſtellten Figuren ſind jedoch ausſchließlich geiſtliche oder weltliche Würdenträger und es kam bei ihnen mehr auf die Würde, als auf die Perſon an. Die Biſchöfe ſitzen gewöhnlich in derſelben ſteifen Haltung mit dem nämlichen Geſichte, darin nur die geringere oder größere Kunſtfertigkeit des Siegelſtechers einigen Unterſchied hervorgebracht hat. Die Ritter auf den Reiterſiegeln ſind ſtets in voller Rüſtung und ihr Geſicht ſelten zu ſehen. Mehr Streben nach Portraitwahrheit zeigt ſich auf den alten Kaiſerſiegeln; aber es läßt ſich aus den Darſtellungen doch auch nicht mehr entnehmen, als höchſtens, wie der Siegelführer Haar und Gewand getragen. Auch darf man ſich hier nicht täuſchen und manche ſchöngeſchnittene, antike Köpfe, welche Fürſten älterer Zeit oft in ihren Siegeln führten, für die Bildniſſe jener ſelbſt halten. Weit wichtiger ſind für uns die Grabmonumente; aber auch bei ihnen zeigt ſich in der guten Zeit ein weit größeres Streben nach Idealität, als nach Individualiſirung.

Gleichwohl läßt aus allen dieſen Ueberlieferungen ſich Etwas entnehmen; wenigſtens ſind wir berechtigt, daraus nach naheliegenden Analogieen Schlüſſe zu ziehen. Hält man die ganze Kunſt des chriſtlichen Abendlandes, beſonders da, wo ſie das ſtarre byzantiniſche Gepräge abgeſtreift hat, gegen die des Morgenlandes oder gegen die älteren Kunſtleiſtungen der Indier, Aegyptier, Griechen u. ſ. w., ſo tritt ihr allgemeiner Charakter mit einem Male als ein durchaus individueller hervor, und wie in jeder der anderen erkennen wir in der abendländiſchen Kunſt, wie in anderen Stücken, ſo auch in den Geſichtsbildungen ein beſtimmtes, deutlich zu unterſcheidendes Gepräge. Ja, wir erkennen, wie ſchon bemerkt, auch in der abendländiſchen Kunſt allein die Verſchiedenheiten der Völker, welche ſie pflegten — eine Wahrnehmung, die bis auf den heutigen Tag ſich durchführen läßt. — Und daß man bei einem und demſelben Volke in der früheſten Zeit einzelne Perſönlichkeiten weniger zu unterſcheiden im Stande iſt, ſcheint uns nicht allein ein Mangel der Kunſt, ſondern eben ſo ſehr eine Eigenthümlichkeit des Volkes und der Zeit zu ſein. — Wie im Kindesalter des Menſchen das Geſicht weniger ausgebildet iſt und eine größere Gleichheit zwiſchen den verſchiedenen Geſichtern herrſcht, ſo ſcheint auch im Kindesalter eines Volkes daſſelbe Verhältniß ſich herauszuſtellen. Die einzelnen Geſichtsbildungen tragen mehr den Charakter der Race und des Stammes, als eine beſtimmte individuelle Eigenthümlichkeit. Dieſes ſtimmt auch vollkommen mit dem Grundſatze überein, von dem wir bei unſerer Betrachtung ausgingen, daß nämlich der Geiſt es ſei, der, wie alle Formen, ſo auch das Antlitz bildet; und was bei dem einzelnen Menſchen deſſen Bildungsgang, das bewirkt bei einem Volke ſeine Geſchichte. Ein Volk, welches noch vor ſeiner Geſchichte ſteht, ſchlummert entweder in Bewußtloſigkeit oder wird von einem allgemeinen Bewußtſein gehalten, das noch über dem Ganzen ſchwebt und dem der Einzelne ohne Geltendmachung ſeiner beſonderen Anlage oder Entwicklung ſich hingiebt. Erſt wenn das allgemeine Bewußtſein aus ſeiner abſtracten oder ſymboliſchen Jenſeitigkeit im Spiele geſchichtlicher Wirkung und Gegenwirkung in das Volksleben als wirklicher, gegenwärtiger Geiſt einzudringen beginnt, dann bemerkt und erfaßt ſich auch mehr der Einzelne, der in beſonderer Weiſe an der allgemeinen Bewegung Theil nimmt. Und erſt wenn im inneren Geiſtesleben eine Scheidung und Sonderung eintritt, kann dieſe beginnen auch auf die äußere Erſcheinung ihren Einfluß zu üben; nur wenn wir eigenthümliche Charaktere haben, dürfen wir beſondere Geſichtsbildungen erwarten. — Natürlich iſt hier nur von einem Mehr oder Minder, nicht von einem abſoluten Unterſchiede die Rede. Ganz wird es auch in den älteſten Zeiten nicht an Verſchiedenheit der Charaktere und der Phyſiognomieen gefehlt haben. Im Allgemeinen ſcheint ſich dieſe Wahrheit aber ſo ſehr zu beſtätigen, daß wir ſogar die Behauptung aufſtellen dürfen, in jenen Zeiten ſei auch der verſchiedene Geſichtstypus der beiden Geſchlechter nicht ſo ſehr auseinander gegangen, wie ſpäter. Auf alten Grabſteinen finden wir häufig Mann und Weib nebeneinander abgebildet und da läßt ſich dieſe Beobachtung auf's Deutlichſte wahrnehmen. Die männlichen Züge ſind ſtets, wie überhaupt die Züge damaliger Zeit, weich und haben etwas Weibliches; die der Frauen dagegen ſind zwar nicht ſo hart, wie wir ihnen im 16. und 17. Jahrhundert begegnen, aber nähern ſich dennoch mehr dem männlichen Ausdrucke. Die Unterſchiede gehen auch hier erſt mit der Zeit mehr auseinander, ſowie das Verhältniß von Mann und Frau in den weiter ſich ausbildenden Beziehungen des Lebens ſich mannigfaltiger geſtaltet, feſter beſtimmt und deutlicher heraustritt.

Was aber so von den Anfängen einer Menschen- und Volksbildung gilt, scheint sich am Ende derselben zu wiederholen, so daß auch hier in gewisser Weise das Gesetz der sich berührenden Extreme in Geltung tritt. — A. Kestner spricht in seinen „röm. Studien" von der schönen Winzerin Vittoria, die zu portraitiren die ausgezeichnetsten Künstler vergebens sich mühten; deren Bildniß aber, nachdem es endlich so gut wie möglich hergestellt war, nur verschiedener Umhüllung bedurfte, um bald als Mann, bald als Weib, als Held oder Heldin, Gott oder Göttin zu erscheinen. Wir haben die im Buche besprochenen, von dem portugiesischen Maler angestellten Versuche nachversucht und wurden durch vollkommen gelungenen Erfolg überrascht.. Bald stellte dieser wunderbare Kopf unter griechischem Helme sich dar als Achilles, unter phrygischer Mütze als Paris oder Ganymed, bald im Diadem als Diana oder Juno, bald als bekränzter Adonis oder Bacchus, oder im leuschen Schleier als Beatrice u. s. w. Wir brauchen uns bei dieser Wahrnehmung nicht durch die Abstraction schrecken zu lassen, daß die höchste Schönheit in der einfachsten Form sich darstellen und deshalb aller Mannigfaltigkeit und alles Interesses entbehren müsse. Zwar sehen wir bei Darstellungen des jüngsten Gerichtes lieber nach unten als nach oben, mehr auf die Knäuel der Teufel und Verdammten, als nach den Reihen der Heiligen, die alle dasselbe langweilige Gesicht machen. Aber dieser Vorwurf trifft höchstens einen Mangel der Kunst; in der Wirklichkeit wird der Form, wenn auch in abstractester Idealität gebildet, doch immer unmittelbares Leben inne wohnen, und es ist nicht mehr der Reiz des Interesses, sondern die Wonne der angeschauten Schönheit, die uns genug thut. — Uebrigens trägt auch die Gesichtsbildung der schönen Vittoria bei aller Regelmäßigkeit der Züge das individuellste Gepräge.

In der Zeit aber, wo männliche und weibliche Physiognomie in ihrer Bildung auseinander gehen, bemerken wir eine durchaus verschiedene Weise der Entwicklung. Das Weib hat im Leben den zwar oft verkannten, doch zu schätzenden Vortheil, daß schlummernd über diese Erde zu ziehen ihr vergönnt und sie nicht das Unbequeme zu frühen Erwachens zu tragen hat. Es nimmt unbefangen in sich auf, was Zeit und Umgebung bieten, und genießt ohne Sorge die Vortheile, die der Mann mit Mühe errungen hat. Diesem aber liegt die Pflicht der Erhaltung und Gestaltung der Welt ob; sein Bewußtsein muß wacher, sein Bedürfniß gereizter sein, als die Verhältnisse befriedigend sind; er trägt ein Ideal in der Seele, nach welchem er den Stoff, der seiner Arbeit übergeben ist, zu gestalten hat. Diese Pflicht und Arbeit, dieses Sorgen und Streben dringt tiefer ein in seine Seele und läßt schärfere und rascher wechselnde Spuren in seinen Gesichtszügen zurück. Auf dem Antlitze der Männer erkennen wir in jedem Zeitalter die Revolutionen, die dieses bewegen. Die Entwicklung der weiblichen Physiognomie aber geht einen einfachen, natürlichen Gang von unten nach oben, von der Bildungslosigkeit zur Schönheit, vom Stoffe zu Form und Geist. Im Anfange tragen, wie gesagt, die weiblichen Gesichter mehr den Charakter der männlichen, und zwar den Racetypus, der bei den Germanen durch besondere Weichheit sich auszeichnet. In den folgenden Zeiten werden die Frauengesichter markirter, härter; ja, wir finden bei ihnen bisweilen den Ausdruck der männlichen Zeit-Physiognomie im Extreme — weil eben die Frauen unbefangener und darum auch einseitiger, mehr ohne mildernden Gegensatz die Stimmung der Zeit in sich aufnehmen. Wir finden nach unseren Begriffen und Anforderungen im ganzen Mittelalter wenig schöne Frauengesichter, und es ist im Portrait kaum eine Gesichtsbildung uns begegnet, die mit denen unserer Zeit, wie sie unter glücklichen Verhältnissen bisweilen zu überirdischer Schönheit und Klarheit sich herausbilden, verglichen werden könnte. Selbst den gepriesenen Schönheiten des 15. und 16. Jahrh., einer Philippine Welser, Katharina Fürleger*) u. s. w. können wir nur im Vergleiche mit ihren Zeitgenossen den Preis zugestehen. In der Galimbertischen Sammlung in Nürnberg befindet sich im Oelgemälde das Portrait einer Kronbraut mit Gesichtszügen von großartiger, regelmäßiger Anlage; aber das Auge ist, wenn auch edel geformt und nicht ohne natürliches Feuer, doch noch befangen und ohne geistige Klarheit.

Bis in die Mitte des 17. Jahrh. tragen die Frauengesichter vorherrschend einen ländlichen, um nicht zu sagen bäurischen Charakter; von da an werden sie merklich zarter, bewußter, edler und geistiger, so daß sie am Ende des 18. Jahrh. in diesen Vorzügen im Allgemeinen die Männer überholen.

In den frühesten Zeiten sind aber, so weit wir aus den auf uns gekommenen Denkmälern schließen dürfen, die Gesichtszüge bei beiden Geschlechtern, wie gesagt, weich und bildsam, so daß auch die der Männer etwas Weibliches an sich tragen. Dabei ist die ganze Gesichtsform jedoch voll und selbst großartig in der Anlage. Es ist zwar noch Stoff, der gebildet werden soll, aber es ist Viel da, was zur Bildung bereit liegt. Die einzelnen Theile des Gesichtes, Nase, Mund, Kinn und auch die Augen sind groß, mehr rund und fleischig, als scharf und eckig; sie treten als einzelne Elemente des Gesichtes oft etwas zu deutlich hervor, so daß sie nach dem populären Künstler-Ausdrucke, mehr auseinander- als zusammengehen. Es fehlt im Gesichte noch der einheitliche Gedanke, der die einzelnen Theile verbindet und ihnen ein gemeinschaftliches Gepräge giebt. Alles erscheint noch sehr naturwüchsig, sich selbst überlassen, und wenn wir dennoch meistens wohlgebildete Gesichter antreffen, so ist dieser Umstand mehr der Abwesenheit von störenden Einflüssen, als der Einwirkung eines lebendig wirkenden Bewußtseins zuzuschreiben. Dieses schlummert noch; die Gesichter der früheren Jahrhunderte haben durchweg ein traumartiges Ansehen; nur ein Zug von leichter, etwas bang sich sehnender Melancholie kündet im Innern die Seele an, die einst zum Bewußtsein erwachen soll. Nur wo wir geistliche Personen abgebildet finden, bemerken wir einen mehr erwachten Sinn, der häufig aber auch, in unangenehmen Gesichtern, nur als falscher Schein und Anmaßung auftritt. — Diesen Gesichtszügen entspricht auch die häufig vorkommende sanfte Auflösung in der ganzen Haltung, die sonst, wie auch die Gesichtsbildung, von ursprünglicher Kraft zeugt. Hierdurch unterscheidet sich wesentlich die germanische Kunst und Natur von der griechischen, in deren plastischen Werken z. B. wir niemals jene hingegossene, nachlässige Haltung wahrnehmen, welche die deutschen Sculpturen charakterisirt. — Im Gegensatz zu den erwähnten unangenehmeren geistlichen Gesichtern findet sich häufig auch ein äußerst unbefangenes, kindlich unschuldiges Aussehen. Beide vereinigen sich mit dem Anfange des 15. Jahrhunderts zu einem frommen, von währer, religiöser Ergebung zeugenden Gesichtsausdrucke. Weil aber in jenen Zeiten die Menschen so gut Erfahrungen machten, wie wir, und Schicksale erlebten, die, wenn sie auch vom Gemüthe nicht so tief aufgenommen wurden, doch um so gewaltiger darauf eindrangen, so kommen auch in jenen Zeiten Gesichter vor, die alle Spuren solcher Ergebnisse tragen. Ein ausgezeichnetes Beispiel bietet unter anderen der Ritter Hildbrand von Tauskirchen, gestorben 1385, auf einem Grabsteine zu Tauskirchen. Aber auch in solchen Fällen zeigen die Physiognomien mehr passiven als selbstbewußten Ausdruck, und sie kommen seltener vor, als man erwarten sollte. Wir sind überrascht, manche geschichtliche Personen in ihren Gesichtern ganz anders zu finden, als wir sie nach ihren Thaten uns vorstellen. So erscheint z. B. der

*) Katharina Fürleger, aus nürnbergischem, patrizischem Geschlechte, wurde von Albrecht Dürer zweimal gemalt; einmal mit aufgebundenem, das andere Mal mit prachtvollem, gelöstem Haare. Beide Bilder sind bekannt durch die schönen Stiche von Wenzel Hollar.

Erzherzog Leopold, der bei Sempach focht, nicht sowohl als ein kernfester, mannhafter Ritter, sondern mehr als ein aufgeschossener, etwas ungeschlachter Bursche, mit schlichtem, dick bis zu den Augenbrauen und Schultern herabfallenden Haare. Zwar müßten wir einem Bildnisse aus jener Zeit mißtrauen, wenn es nicht in so auffallender Weise gegen alle historische Voraussetzung aufgefaßt wäre, wie es von einer bloßen Erfindung am wenigsten zu vermuthen ist. Was die einzelnen Theile und Züge des Gesichtes in dieser Zeit betrifft, so sind sie, wie gesagt, meistens groß und voll gebildet, und wenn auch nicht gerade schön, doch wohlgeformt. Die Stirn ist zwar nie übermäßig groß, gewöhnlich vom Haupthaar bedeckt. Das Auge ist groß und schön gezeichnet, der Blick jedoch nicht sehr hell und lebhaft. Das obere Augenlied thut nicht mehr als seine Schuldigkeit und öffnet sich nur, um dem Lichte freien Zugang zu gewähren. Bei jüngeren Personen erhebt es sich bis zum oberen Rande des Augapfels; bei älteren senkt es sich wieder. Aus den Schläfen her treten häufig Falten zu den Augenwinkeln, die zugleich das äußere Ende der Augenbrauen herabziehen, wie bei Personen, die mit einiger Anstrengung sehen. Die horizontalen Falten auf der Stirn fehlen fast gänzlich; nur über der Nasenwurzel zeigen sich die drei senkrecht gestellten Runzeln, welche durch Zusammenziehen der Augenbrauen entstehen. Dieses kommt häufiger vor als das einer späteren Zeit angehörende Herabziehen derselben. Die Nase tritt nicht selten etwas massenhaft hervor; meistens ist sie gerade. Der Wangentheil zwischen Nasenflügel und Auge ist noch fast ganz ohne Zeichnung und deutet auf eine eben so unzerrissene Seele. Der Zug vom Nasenflügel um den Mund ist ungebrochen und weit geschweift. Der Mund ermangelt in den frühesten Zeiten sehr der Haltung. Er ist oft etwas herabhängend; später wird er in einem bekannten, sentimental scheinenden Zuge in den Mundwinkeln in die Höhe gezogen. Das Haar ist meistens schlicht und bedeckt Stirn und Nacken; der Bart geschoren; der Hals kräftig; Nacken und Schultern gerade.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die Madonna des Herzogs von Cerrannova von Raphael.

Von **G. F. Waagen.**

Da es den Kunstfreunden erwünscht sein dürfte, über das obige Bild, welches neuerdings aus dem Besitz der Familie der Herzöge von Terranuova käuflich in das hiesige Königl. Museum übergegangen ist, eine etwas nähere Auskunft zu erhalten, sehe ich mich zu folgenden Bemerkungen veranlaßt.

In einem Rund von 2 F. 9½ Z. rhein. im Durchmesser enthält das Bild die sitzende Maria, welche voll mütterlicher Liebe und Andacht auf das auf ihrem Schooße liegende Kind herabblickt. Sie faßt es mit der rechten Hand an, während die etwas erhobene, in der Verkürzung gesehene Linke Feier und Bewunderung ausdrückt. Das Kind schauet auf den kleinen, zur Rechten der Maria sehnsüchtig zu ihm emporblickenden Johannes den Täufer herab und hält mit beiden Händchen das Spruchband mit dem „Ecce agnus Dei“, welches dieser zu ihm emporreicht. Zur Linken der Maria befindet sich noch ein anderes, in kindlicher Freude emporblickendes Knäbchen, welches am wahrscheinlichsten Johannes der Evangelist sein dürfte. Von dem Letzteren erscheint nur der obere Theil des Körpers, von dem Ersteren etwas mehr. Bei der Maria tritt der Rand des Bildes erst etwas unterhalb der Kniee ein. Hinter den Figuren zieht sich eine niedrige Mauerbrüstung hin, worüber man eine Landschaft erblickt, in der zur Rechten sich eine alterthümliche Stadt ausbreitet, zur Linken Berge emporsteigen. Ein in dem Saume des Kleides der Maria befindliches großes M. bezieht sich ohne Zweifel auf ihren Namen. Das Bild gehört zwar nicht zu denen des Raphael, welche Vasari erwähnt, es befand sich indeß, wie Passavant, dem wir die erste genauere Beschreibung und Würdigung desselben in seinem trefflichen Buche über Raphael verdanken, so weit die Nachrichten reichen, stets als ein Werk dieses Meisters im Besitz der früher in Genua, jetzt in Neapel ansäßigen Familie der Herzöge von Terranuova. Es trägt überdem, wie derselbe ausgezeichnete Kenner bemerkt, in allen Theilen so sehr das Gepräge eines Originalgemäldes von Raphael, daß darüber unter allen Sachverständigen nicht der geringste Zweifel erhoben werden kann. Und zwar gehört es der so höchst anziehenden Zeit des Meisters an, in welcher er noch die ganze Wärme und Innigkeit des religiösen Gefühls, womit er sich in seiner ersten Epoche in der Schule des P. Perugino durchdrungen hatte, mit einer größeren Naturkenntniß und einer größeren Freiheit in Handhabung der darstellenden Mittel, welche er sich in seiner zweiten, florentinischen Epoche aneignete, in einem gewissen Grade vereinigte. Als eins der frühsten Bilder dieser Art sehen mit Passavant alle Kunstfreunde die berühmte Madonna del Granduca im Palast Pitti zu Florenz an. Wenn derselbe Schriftsteller in seiner chronologischen Anordnung der Bilder Raphaels unser Bild diesem unmittelbar folgen läßt, so wüßte auch ich in der That kein anderes der bekannten Bilder des Meisters zwischen diesen einzuschieben, bin jedoch der Ansicht, daß, wenn jenes der früheren, so dieses der späteren Zeit des ersten Aufenthalts Raphaels in Florenz angehören und mithin gegen das Frühjahr des Jahrs 1505 ausgeführt worden sein dürfte. Sowohl in den Charakteren der Köpfe, als in der größeren Freiheit der Motive, namentlich des Kindes, findet sich hier mehr Unabhängigkeit von dem Perugino, als in der Madonna del Granduca, und ist dagegen in der, der um etwa ein Jahr später gemalten Jungfrau im Grünen in der kaiserlichen Galerie zu Wien verwandten Bildung des Kopfes der Maria, und, wie schon Passavant bemerkt, in der Bewegung ihrer linken Hand, welche hier der Vierge aux rochers ähnlich ist, ein gewisser Einfluß des Leonardo da Vinci wahrzunehmen. In der Färbung des Fleisches von einem, in den Lichtern gelblichen und klaren, in den Halbtönen grünlichen, in den Schatten kräftigen Ton, steht es keinem der durch Vasari beglaubigten Bilder des Raphael so nahe, als dem großen, ursprünglich für die Nonnen des heiligen Antonius zu Perugia ausgeführten, jetzt aber im Palast des Königs zu Neapel befindlichen Altarbilde, welches sicher im Jahre 1505, und wahrscheinlich in der ersten Hälfte desselben, ausgeführt worden ist. Passavant läßt dieses Bild daher auch dem unsrigen unmittelbar folgen. Diesem kräftigen Ton des Fleisches entspricht das tiefe, gesättigte Roth des Kleides der Maria, das violettliche Gewand Johannes des Täufers, das gelbe mit orange Schatten des anderen Knaben, so wie endlich die Stimmung der Landschaft durchaus. Nur der mit dem Blau, welches Cennicci in seinem bekannten Malerbuche „azzurro della Magna“ nennt, gemalte Mantel der Maria fällt durch das dieser Farbe eigenthümliche Absterben in der Kraft etwas ab. Schon in diesem, so einfach komponirten Bilde tritt das, eine Mitte und zwei Gegensätze fordernde räumliche Stylgefühl, welches Raphael unter allen Neueren ohne Zweifel im höchsten Maaße besaß, besonders deutlich in dem Anbringen des zweiten heiligen Knaben hervor. Ohne denselben hätte dem Johannes der Gegensatz gefehlt, und wäre auf dieser Seite eine, für das gebildete Auge unangenehme Leere entstanden. Für den genauen Beobachter Raphaels auf den verschiedenen Stufen seiner Entwickelung ist aber der Kopf Johannes des Täufers deshalb besonders beachtenswerth, weil sich darin schon ein ganz ähnliches Gefühl ausgesprochen findet, wie in dem Johannes

auf der Madonna della Sedia; nur daß es in dem letzteren Bilde zu größerer Energie gesteigert und mit der größten Meisterschaft zur Anschauung gebracht ist. Um endlich noch etwas von der Art der Ausführung unseres Bildes zu sagen, bemerke ich, daß sie von einer ungemeinen, sich gleichmäßig über alle Theile erstreckenden Sorgfalt ist. Ueberall, zumal in dem Körper des Kindes, erkennt man das eifrige Bestreben, den Theilen die erforderliche Rundung zu ertheilen. Dabei ist der Vortrag in einem sehr soliden Impasto ungemein verschmelzen, die Haare sehr im Einzelnen ausgeführt. Die Erhaltung endlich läßt in allen wesentlichen Theilen nichts zu wünschen übrig. Der einzige, nach dem Bilde von Hieronymus Scotto ausgeführte Kupferstich vom Jahre 1823 ist nur von mäßigem Verdienst. Es ist daher für alle Kunstfreunde höchst erfreulich, daß sich der treffliche Schäffer, dessen meisterhaftes Blatt nach der Madonna della Sedia ihm einen europäischen Namen gemacht, entschlossen hat, dasselbe zum Gegenstand seines Grabstichels zu machen.

Kunstliteratur.

Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion par J. D. Blavignac, architecte. Publié par G. Bridel, Lausanne. Paris chez Didron. Londres chez J. Russel Smith. Leipsic chez R. Weigel. 1853. 1 vol. en 8. XXI et 438 pages.

Von **W. Lübke.**

(Schluß.)

War die Kirche von Neufchatel als ein Ergebniß fremden Einflusses zu betrachten, so zeigt dagegen die Abteikirche zu Payerne, auf der entgegengesetzten Seite des Sees von Neufchatel gelegen, wiederum manche Verwandtschaft mit den oben erwähnten Schweizer Kirchen. Sie wurde im J. 962 gestiftet und gehörte dem Orden der Cluniacenser an. Ihre eigenthümliche Choranlage, einigen deutschen Cisterzienserkirchen verwandt, ist unzweifelhaft mit gewissen Ordenseinrichtungen in Verbindung zu bringen, wie ja die Cluniacenser mit den späteren Cisterziensern geistesverwandt waren. Die Kirche hat ein ausgebildetes Kreuzschiff mit einem viereckigen Kuppelthurme; der Chor, aus einem rechtwinkligen Raume mit halbkreisförmiger Absis bestehend, hat jederseits zwei neben einander liegende Kapellen, jede mit einer kleineren Absis geschlossen. Aehnliche Anlagen haben die Cisterzienserkirchen Zinna und (jedoch ohne Absiden) Loccum; nur haben hier in Payerne die äußersten Nischen kürzere Verlage als die inneren, die ihrerseits wiederum von der Hauptnische überragt werden.*) Außer den vier starken Kreuzpfeilern hat die Kirche jederseits sechs Pfeiler, welche das Mittelschiff von der niedrigen Abseite trennen. Sämmtliche Theile der Kirche sind mit Kreuzgewölben bedeckt, mit Ausnahme des Mittelschiffs, welches Tonnengewölbe hat. Der Rundbogen herrscht durchweg, nur die den Chor von den nächsten Seitenkapellen und diese von den Kreuzarmen trennenden Gurte sind spitzbogig. Die Pfeiler des Schiffes haben — wie zu Romainmotier — östlich und westlich eine kräftige Halbsäule als Vorlage; die Ecken des Kreuzschiffes und die vier starken Mittelpfeiler sind mit schlanken Säulen geschmückt. Endlich findet sich in der Hauptabsis eine sechsfache Stellung von Doppelsäulen zur Belebung der Wandflächen durch Blendbögen. Westlich legt sich ein breiter Thurm vor die Façade. Höchst merkwürdig ist die Ornamentation der Kirche. Die Säulenkapitäle in der Absis haben eine sehr schlanke Kelchform und sehr roh behandelte Reminiscenzen an die antike Volute. Dazwischen aber wuchert plumpes Blattwerk, ein entstellter, verkümmerter Akanthus, vor Allem aber thierische und menschliche Figuren, zum Theil im Kampf, einmal selbst in mandelförmigen Medaillons der h. Petrus und der Erlöser. Die Deckplatten bestehen aus einer Plinthe und eingekrümmter Schmiege. Eine ähnliche kleinere Schmiege legt sich unter den Wulst den Säulenhalses. Die gutgebildeten attischen Basen haben kein Eckblatt, was der Verf. aus ihrer hohen Stellung erklärt. Viel roher, ja wahrhaft wüst sind die Details im Kreuzschiff. Die Kapitäle zeigen plumpere, gebauchte Form, die Deckplatten sind in wirrem Wechsel verschiedenster Glieder zusammengesetzt, die Ornamente haben noch roheren Sthl, eine Zusammenwürfelung von Blattwerk, thierischen, menschlichen Gestalten und Masken, welches einen höchst unruhigen Eindruck giebt. Ich glaube diese Arbeiten in die zweite Hälfte des 12. Jahrh. setzen zu müssen, und es will den Anschein gewinnen, als sei die heimische Schule hier nach den edleren, durch die Aufnahme antiker Motive geläuterten Arbeiten der früheren Zeit, wie wir sie in Grandson kennen lernten, in der Folge durch einseitiges Nachgeben gegen den ihr eigenthümlichen Hang zum Phantastischen, Willkürlichen der völligen Verwilderung anheimgefallen. Dadurch würde sich die Paarung größeren Reichthums mit solcher Rohheit sehr natürlich erklären. Am Aeußeren ist nur die Hauptabsis mit Rundbogenfriesen, Lisenen und Halbsäulen geziert, die übrigen Theile sind kahl und haben nur ein auf phantastisch geschmückten Konsolen ruhendes Dachgesimse.

Nur mit einem Worte sei hier der nun folgenden Kapelle zu Allinges am Genfer See gedacht, welche dadurch, daß ihre Absis sich als hoher, halbrunder Glockenthurm fortsetzt, einen pikanten malerischen Reiz gewinnt. Es ist uns wichtiger, sogleich an der Kirche Notre-Dame de Valère zu Sion die noch höher gesteigerte Verwilderung der künstlerischen Phantasie nachzuweisen. Die äußerst malerisch auf dem Gipfel einer steilen Anhöhe gelegene Kirche zeigt in ihrer äußeren Totalerscheinung eine Unregelmäßigkeit, die den pittoresken Charakter noch erhöht. Auf tiefen Substruktionen erbaut, bilden ihre Massen nur die künstliche Fortsetzung des natürlichen, schroff abfallenden Felsgrundes, so daß die schmucklosen Wände, die Zinnenbekrönung der polygonen Chornische, der nördlich an der Ostseite sich erhebende viereckige Thurm das Gebäude einer Festung ähnlich machen. Ueber das Innere erfahren wir nur, daß Spitzbögen von den mit Säulen gebündelten Pfeilern aufsteigen. Das Bemerkenswertheste ist die Ornamentation. An den Kapitälen und Deckplatten herrschen figürliche Darstellungen vom barockſten Charakter vor, theils symbolischen, theils historischen, theils phantastischen Inhalts. Drachen, welche kleine menschliche Figürchen verschlingen, ein Höllenrachen, aus welchem Fische hervorgehen, die ebenfalls Menschen hinabwürgen, dann wieder der thronende Christus in der häßlichſten Form nebst anbetenden Engeln, endlich Schlangen, Löwen, Adler, Böcke, zum Theil in den verschrobenſten Stellungen. Dazu kommt Laubwerk, gefälteltes, gezahntes, auch Reminiscenzen des Akanthusblattes, Alles in einer scharfen, dürren, trocknen Weise,

*) Auch die Anlage des Schiffes hat die seltsame Form, daß dasselbe vom Kreuzarme bis zum westlichen Schluß sich stetig verengert. Der Verf. glaubt diese Gestalt aus der Absicht, die Kirche als Schiff zu symbolisiren, erklären zu müssen. Aehnliches kommt an manchen andern mittelalterlichen Werken vor, z. B. an der Kirche zu Konradsdorf im Ridderthal, und in geringerem Maße an S. Pierre de Clages; umgekehrt dagegen, indem die Verengerung gegen das Kreuzschiff hin stattfindet, an S. Michele zu Pavia und am Dom zu Pisa. Vielleicht hatte man gewisse perspektivische Wirkungen dabei im Auge, wenn nicht die Ungenauigkeit der mittelalterlichen Bauführung dabei mit in's Spiel kommt. Eine andere Unregelmäßigkeit, die nicht wohl anders als aus perspektivischen Rücksichten zu erklären ist, fand ich an S. Lamberti zu Münster, wo die Gewölbfelder von Westen nach Osten an Tiefe (an Längenabstand der Stützen) abnehmen. Bei genauerer Vermessung wird man dergleichen Seltsamkeiten an mittelalterlichen Werken noch häufiger antreffen.

ohne irgend ein Gefühl für natürlichen Schwung der Linie und des Blattfalls. Dieser ohne alle organische Verbindung zusammengestellte Schmuck erhält in seinem barbarischen Eindruck noch eine Verstärkung durch die Verzierung der Deckplatten, die in ihrer Art beispiellos sein dürfte. An den schrägen Schmiegen zeigen sich übermäßig große, als Tannzapfen und Muscheln der verschiedensten Art behandelte Auswüchse, in ihrer architektonischen Erscheinung fast ebenso widerlich wie Geschwüre am menschlichen Körper. Auch die durchweg angewandte attische Basis in steiler Bildung und mit hoher stumpfer Kehle verräth eine ebenso phantastische als trockene Behandlung. Ihre Wulste sind nämlich meistentheils prismatisch gebrochen, und nicht minder starr und unschön sind die Eckblätter ausgebildet. Auch dieses Werk werden wir als ein spätromanisches bezeichnen müssen. Bemerkenswerth ist noch, daß auch in dieser Kirche und der von Payerne jener Doppelrundstab an den Gewölbrippen vorkommt.

Von der Abteikirche zu S. Maurice an der Rhone wird der westliche Glockenthurm erwähnt und abgebildet. Er steigt in fünf Stockwerken viereckig auf, ist an den Ecken mit einer feinen Säule eingefaßt, die bis zum obersten Gesimse ununterbrochen fortläuft, und wird durch Lisenen und einfache Rundbogenfriese gegliedert. Der Helm ist achteckig mit vier kleinen konischen Spitzen auf den vorspringenden Ecken. Von den Details werden nur ein als Widderkopf behandelter Tragstein und ein Kapitäl mitgetheilt. Letzteres unterscheidet sich wesentlich dadurch von den vorerwähnten Arbeiten, daß es eine etwas derbe, aber ziemlich verständige Nachahmung des korinthischen Kapitäls zeigt. Indeß ist ein solches, wie es scheint vereinzeltes Zurückgehen auf antike Formen in einem Lande, welchem, zumal in jenen Zeiten, römische Reste vor Augen waren, nicht zu verwundern und vermag die übrigen Merkmale, die auf die Blüthenepoche des romanischen Stylo hinweisen, nicht zu entkräften.

Die Mittheilungen über die Kathedrale von Genf, welche den Schluß dieser Arbeit bilden, sind leider nicht genügend, um ein nach allen Seiten hin festzustellendes Urtheil über dies bedeutsame Bauwerk zu gestatten. Namentlich fehlt es an den so unentbehrlichen Durchschnitten, statt deren wir uns mit einem (restaurirten) Aufriß der Westfaçade und einem Grundriß behelfen müssen. Letzterer giebt eine Raumdisposition, Gewölbanlage und Pfeilerbildung, die man als frühgothisch oder dem entschiedenen Uebergangsstyl angehörig bezeichnen muß. Von vier mächtigen Kreuzpfeilern geht ein auf kurzer Vorlage fünfseitig geschlossener Chor mit Strebepfeilern aus; sodann nach beiden Seiten ein mit zwei Kreuzgewölben bedeckter Querarm, der östlich zwei viereckige Nebenkapellen hat; endlich ein auf acht Pfeilern ruhendes Langhaus, das im Mittelschiff fünf ziemlich quadratische, und in jedem der beiden kaum halb so breiten Seitenschiffe ebensoviel schmal rechteckige Kreuzgewölbe hat. Der Thurm ist auch hier auf dem Kreuze angelegt. Die Pfeiler, von denen wir sehr ungern eine größere Grundrißdarstellung vermissen, scheinen in gothischer Weise mit vier kräftigen und acht schwächeren Dreiviertelsäulen gebündelt zu sein. Von den Gewölben heißt es, daß sie spitzbogig, von denen der Seitenschiffe, daß sie ohne Schlußsteine seien. An den Umfassungsmauern treten nach innen Bündelsäulen, nach außen Strebepfeiler vor. Die Façade, die durch modernen Verbau entstellt, hier aber restaurirt ist, zeigt drei spitzbogige Portale, von Säulchen umfaßt, das mittlere außerdem in einen hohen Giebelvorsprung eingerahmt. Spitzbogenfriese, Strebepfeiler, Radfenster vervollständigen den Eindruck einer frühgothischen Architektur; der hoch aufsteigende, mit dem Giebeldach schließende Mittelbau, an den sich mit einem niedrigen Pultdach die Abseiten lehnen, betont in klarer Weise die Anlage des Langhauses mit seinen drei Schiffen. Das Innere der Kirche bietet an den zahlreichen Säulen, die noch vollständig nach romanischen Stylgesetzen behandelt sind, einen außerordentlichen Reichthum von Ornamenten. Die Deckplatten und Kapitäle, erstere in der Form einer schrägen, ausgebauchten oder eingezogenen Schmiege, letztere in Kelch-, Pokal- oder würfelartiger Form, sind durchaus mit brillanten Skulpturen bedeckt. Soweit diese dem vegetativen Leben entnommen sind, zeigen sie eine sehr gediegene Behandlung und organische Combination des bekannten romanischen Blattwerkes mit seinen scharfen Zähnen und tiefen Rippen; hin und wieder auch freie Reminiscenzen an das Akanthusblatt und die reich diamantirten Voluten; zugleich kommen auch geflochtene und verschlungene Bänder vor. Der Hals des Kapitäls ist oft prismatisch profilirt oder auch tauförmig gewunden. Außerdem aber fehlt es nicht an thierischen und menschlichen Bildungen, theils phantastisch und sporadisch auftretend, mit Blattwerk gemischt, als Masken, Drachen, Löwen u. dgl., theils aber eine völlige Reihe historischer Darstellung bildend. Da sieht man Engel, das Kreuz verehrend, den thronenden Christus, Melchisedech (durch Inschrift bezeichnet) mit Kelch und Hostie, das Opfer Abrahams, die drei Marien am Grabe, auf welchem der Engel sitzt, in den Händen ein Spruchband mit der Inschrift „surrexit Christus“ haltend; endlich eine Reihe von Figuren, welche vielleicht den Sturz des Heidenthums und die Einführung des Christenthums darstellen. Alle diese figürlichen Skulpturen wiederholen jene ungeschickte Rohheit, die uns im Gegensatze mit dem oft trefflich behandelten vegetativen Ornament an so vielen romanischen Monumenten begegnet. Im Ganzen aber bieten diese Arbeiten gegen die Barbarei jener, die wir zu Payerne und Notre-Dame in Sion antrafen, einen gewaltigen Aufschwung und Fortschritt dar. Die Säulenbasen endlich haben die attische Form, jedoch in jener tiefprofilirten, breitgedrückten Art, die wir als Charakterzug der Uebergangsarchitektur kennen. Damit verbindet sich die tiefe Unterschneidung und Aushöhlung der Kehle, so wie eine unerschöpfliche Varietät in der Ausbildung des Eckblattes. Daß der Bau demnach in's 13. Jahrh., seine Vollendung vielleicht erst in die späteste Zeit desselben gesetzt werden muß, liegt auf der Hand.

Fassen wir nun die Resultate dieser Studien zusammen, so erhalten wir das Bild einer zwar unselbständigen, aber in mancher Hinsicht beachtenswerthen Kunst. In der Gesammt-Anlage dieser Kirchen giebt sich ein überwiegender Einfluß der Architektur des angränzenden südöstlichen Frankreich zu erkennen. Vornämlich ist die Anwendung des Tonnengewölbes und die Anlage eines Thurmes auf der Kreuzung hier zu nennen, wie sie die Kirchen von Romainmotier, S. Sulpice, Grandson, Payerne und S. Pierre de Clages aufweisen. Außerdem aber machen sich auch Einwirkungen vom Rhein geltend, wie die östlichen Thürme und die Behandlung der Detailformen an Notre-Dame zu Neufchatel bekunden. Der phantastische Charakter der Skulpturen, obwohl wahrscheinlich ebenfalls durch rheinischen Einfluß befördert, scheint ein wesentlich nationales Element jener Gegenden zu sein. In der Behandlung des Details finden wir um den Beginn des 12. Jahrh. einen verhältnißmäßig einfachen und edlen Styl (Kirche zu Grandson); im Verlaufe der zweiten Hälfte jenes Jahrh. einen größeren Reichthum bei steigender Verwilderung und Entfesselung der Phantasie (Kirchen zu Payerne und Notre-Dame zu Sion), im 13. Jahrh. endlich ein Fortwähren dieser reichen Phantastik, bei einer durch geläuterten Formensinn gemäßigten Behandlung, die der Ornamentik wiederum eine stylvollere Durchbildung giebt. Daß wir bei der Datirung uns auf die für die übrigen Länder mittelalterlicher Kunst gültigen Bestimmungen stützen, wird durch die Kulturentwickelung der Schweiz hinlänglich begründet. Denn auch hier verläuft noch das 10. Jahrh. unter verheerenden Einfällen der Hunnen und Saracenen, so daß wie in den anderen Theilen des Abendlandes eine dauernde Begründung gesicherter Verhältnisse und mit ihr das Erstehen einer neuen Kul-

tur und also auch einer neuen Kunst auch hier unzweifelhaft in den Ausgang des 10. Jahrh. fällt. Endlich ist der Reminiscenzen an eine Holz-Architektur zu gedenken, welche sich bei manchen Denkmälern in der Gestaltung der Säulen und ihrer Details, so wie der Kragsteine bemerklich machten, und die in einem Lande, das bis auf den heutigen Tag den Holzbau vornämlich übt, nicht überraschen können. Hierin, so wie in dem überwiegend phantastischen Sinn und der barocken Art, wie derselbe sich Geltung verschafft, wird man gewisse Analogien mit skandinavischen Denkmälern nicht verkennen können. Nur wird man diese Thatsache nicht sowohl durch äußere Uebertragung, als vielmehr aus der gleichen Gesinnung der beiden Volksstämme und aus verwandter Beschaffenheit der Länder zu erklären haben.

Außer diesen wichtigen architektonischen Denkmälern behandelt der Verf. auch noch eine ansehnliche Zahl von kunstgeschichtlich bemerkenswerthen Gegenständen aus den Domschätzen zu Sion, Lausanne und Genf. Mehreres darunter ist von hohem Alter, einige werthvolle Reliquiarien und Gefäße haben eine Datirung, welche sie im Einklange mit der stylistischen Behandlung in die Karolinger-Zeit weist. Auch hier kommen zahlreiche Abbildungen, die bei den Details die Größe der Originale annehmen, der Beschreibung zu Hülfe. Als besonders interessant nennen wir eine zu S. Maurice befindliche Vase, die ihrem Hauptbestandtheile nach aus einem Sardonyx besteht. Dieser enthält, als Kamee behandelt, eine treffliche antike Arbeit, welche Episoden aus der Einnahme von Troja darstellt.

Indem wir noch einmal dem Verf. den lebhaftesten Dank für diese inhaltvolle Bereicherung unsrer kunstgeschichtlichen Erkenntniß aussprechen, heben wir die treffliche Art seiner Detailzeichnungen mit besonderer Anerkennung hervor. Diese derbe Art, welche die plastische Wirkung der Ornamente mit wenig Strichen und leichten Schattenlagen wiedergiebt, wird dem markigen, männlichen Charakter jenes Styles weit besser gerecht, als die überglatten, fein ausgeführten Stiche, welche jenen Werken oft einen zu weichlichen, zierlichen Anschein auflügen. Ist hierin, so wie in der Anordnung und systematischen Behandlung der Denkmäler Lobenswerthes geleistet, so würden doch bei gleichem Umfange der Arbeit noch viel erschöpfendere Resultate gewonnen werden sein, wenn der Verf. sich einer genaueren Darlegung der Construktionen durch Wort und Bild, namentlich Durchschnitte, sich befleißigt hätte, statt durch eine seltsame Vorliebe für Darlegung einer sehr müßigen archäologischen Gelehrsamkeit, für Ausklügelung und Nachweisung von allerlei mystisch-symbolischen Heimlichkeiten immerfort zu Abschweifen sich verführen zu lassen. Es ist in der That zu bedauern, wenn man eine rüstige Kraft, anstatt auf geradem Wege, durch allerlei selbstgeschaffene Irrgänge zum Ziele dringen sieht. Wie viel gute Arbeit geht da auf völlig Nichtiges verloren! Dahin gehört auch eine merkwürdige Klassifikationssucht, die ihre Kategorieen bis in's letzte Aederchen eines Pflanzenornaments verfolgt und dadurch den frischen, unmittelbaren Eindruck einbüßt oder doch abschwächt. Endlich aber verbinden sich die seltsamsten Ansichten über die Zeitbestimmung der kunstgeschichtlichen Thatsachen damit, Ansichten, die längst von der wissenschaftlichen Kritik beseitigt sind, und über deren wiederholtes Auftauchen man sich verwundern muß. Was soll man dazu sagen, daß der Verf. die Ausbildung des romanischen Styls in das 6. bis 9. Jahrh., die Entstehung und Anwendung des Spitzbogens in die Karolinger-Zeit setzt! Alle jene Eigenheiten scheinen sich daher zu datiren, daß der Verf. zu sehr den Maximen eines gewissen Theils der modernen französischen Archäologenschule sich hingiebt. Wir wünschen recht dringend, daß er unsere deutsche Kunstwissenschaft auf sich einwirken lasse, daß er sich die Resultate der Arbeiten eines Kugler, Schnaase, v. Quast zu eigen mache. Geben doch die architektonischen Denkmäler seines Landes ihm das beste Vorbild, da auch sie ihre edelsten Schöpfungen nicht dem französischen, sondern dem deutschen Einfluß verdanken. Wenn er diesen unsern Rath befolgt, so werden die Arbeiten, die er uns über die Kunst der folgenden mittelalterlichen Bau-Epochen verspricht, eine noch unumwundenere Anerkennung sich erwerben.

Zeitung.

Vc. **Berlin,** 20. Juni. In der Gropius'schen Buch- und Kunsthandlung (Ernst & Korn) ist kürzlich die erste Abtheilung eines Werkes erschienen, das den Titel führt: „Die kunstgeschichtlich merkwürdigsten Bauwerke von Beginn der altchristlichen Architektur bis zur Blüthe der Renaissance, zusammengestellt von jüngeren Mitgliedern des Architekten-Vereins zu Berlin." Die erste eben erschienene Hälfte umfaßt dreißig Blätter in größestem Folio, in Zinkdruck wiedergegeben. Wir kommen bei der Vollendung der Herausgabe auf dieses wie es scheint sehr zweckmäßige Unternehmen ausführlicher zurück.

Im Verlage von H. Schindler wird nächstens eine ausführliche Karte der mittelalterlichen Architektur in Deutschland von W. Lübke erscheinen. Dieselbe ist nach denselben Grundsätzen entworfen, welche den Verfasser bei seiner Karte von Westfalen geleitet haben, und bezeichnet demnach auch die Stylverschiedenheiten.

Z. **Stuttgart,** 8. Juni. Die durch Steinkopfs Pensionirung in Erledigung gekommene Stelle des Vorstandes der Kunstanstalt ist dem Professor Neher und die eines Professors der Landschaftsmalerei dem Maler Funck in Frankfurt, dessen Concurrenzarbeit für die beste erkannt wurde, mit dem Titel und Rang eines Professors übertragen worden.

Z. **Kopenhagen.** Die Königlich Dänische Kunstakademie hat am 31. März d. J. ihr hundertjähriges Stiftungsfest mit einer feierlichen Sitzung und Preisvertheilung begangen. Es dürfte manchem Leser Ihrer Blätter willkommen sein, aus der von dem Sekretair der Akademie herausgegebenen Festschrift „Det Danske Kunstverstad" einige Details über die Geschichte und den gegenwärtigen Bestand dieses Institutes zu erfahren.

Im Jahre 1738 errichtete König Christian VII. eine „Maler- und Zeichner-Akademie", zuerst unter Hofmaler Krocks, später unter Oberst Nicolai Eigtveds Direktion. Die Professoren der Akademie waren: der Maler Miani, Bildhauer Louis Aug. le Clerc, Bildhauer J. C. Petzold, und Marcus Tuscher, der verschiedene Künste ausübte. Diese Akademie hatte ihr Lokal „in dem alten Posthaus" hinter der Börse, vermuthlich dem sogenannten Lercker Gaard.

Im Jahre 1754 ließ König Friedrich V. diese Kunstschulen nach Charlottenberg Schloß verlegen, stellte sie unter Graf Adam Gottlob Moltke's Präsidium und gab ihnen am 31. März desselb. J. eine Fundation und den Namen: „Die Königl. Maler-, Bildhauer- und Bauakademie." Oberst Eigtved war in jener Zeit Direktor. Professoren waren außer den Genannten, Le Clerc und Petzold, Hofmaler Karl Gustav Pilo, der Kupferstecher Joh. Martin Preisler und der Bildhauer Simon Karl Stanley; Sekretair Chr. Aem. Vihl. Am Tage vor der Stiftung der Akademie wurde „der Königlich Französische Hofbildhauer Jacques François Joseph Saly" nicht bloß zum Professor, sondern auch zum designirten Direktor ernannt. Seiner ersten Thätigkeit in der Akademie verdankt man die Grundlage, auf welcher die später im Lauf der Jahre ausgearbeiteten und festgesetzten Reglements für die Verwaltung und innere Ordnung aufgebaut sind.

Die Akademie hatte ursprünglich keinen Fond, aber der Fundator bestimmte für ihre Bedürfnisse und zur Auswerfung von jährlichen Reisestipendien die Summe von 2400 Rdl. Die angestellten Professoren dienten der Akademie „par honneur"; in den Dekreten waren ihnen jährliche Einnahmen zugesichert. Nur die Besoldung des Sekretairs war auf 300 Rdl. angesetzt.

Schon im Jahre 1758 gab der Direktor Saly einen Vorschlag zur Verbesserung und Erhöhung der Fundation von 1754 ein, welcher im selben Jahre unter dem 31. März die allerhöchste Genehmigung erhielt. Am 25. September 1767 gab König Christian VII. die allergnädigste Bestätigung der Statuten. Es wurde nun der Stiftung eine jährliche Einnahme von 5000 Rdl. hinzugefügt, und außer dieser Summe schenkte er weiter durch dasselbe allerhöchste Rescript der Akademie eine jährliche Summe von 6000 Rdl. für Verbesserung der Gagen der Professoren (es waren nämlich nunmehr auch dänische Künstler in die Akademie eingetreten), ferner für die Mitglieder und die Wittwen verdienter Künstler. Diese 6000 Rdl. sollten nämlich in folgende funfzehn „Pensionen" vertheilt

werden: sechs Pensionen à 600 Rdl. jährlich für 6 Professoren, sechs Pensionen à 300 Rdl. jährlich für 6 Mitglieder und drei Pensionen à 200 Rdl. für Wittwen verdienter Künstler.

Dieses Kassenreglement kam nie zur Ausführung, sondern blieb auf dem Papier. Am 16. Februar 1770 setzte die Königl. Dänische Kanzlei eine Kommission nieder, welche ohne Theilnahme von Seiten der Akademie ein neues Reglement ausarbeiten sollte. In der übrigen Organisation der Akademie trat keine wesentliche Veränderung ein, aber von dem jährlichen Zuschusse zu den Bedürfnissen der Stiftung wurden 1000 Rdl. abgezogen, und die Bestimmung bezüglich der 15 Pensionen wurde gestrichen, da solches in Zukunft durch königliche Gnade geschehen konnte.

Am 14. Februar 1785 kam wieder ein neues Reglement zu einer besseren Einrichtung der Akademie heraus, das wesentlich nur das früher Bestimmte aufnahm, aber bei dieser Gelegenheit erhielt die Akademie ein Kassenreglement, das bestimmte:

Für 6 Professoren in der Modell- und Gypsschule für jeden Monat, in welchem sie Modelle stellen, 25 Rdl.	300	Rdl.
Für den Unterricht in der Architektur	50	"
" " " Perspektive	50	"
" " " Anatomie	200	"
" " " Mythologie und Geschichte	200	"
Der Sekretair	300	"
Für Besoldung der Lehrer, den Verwalter, Prämien, Heizung und Beleuchtung, Bücher und Kunstsachen u. s. w.	3900	"
	5000	Rdl.

Diese Einnahmen wurden indeß auf den früheren Belauf reduzirt, da am 5. Februar 1791 ein Abzug von 5 % der Notirung auferlegt ward.

Durch Dekret vom 12. März 1809 wurde der Akademie eine Einnahme zugewandt, die nur bei der Genehmigung gewisser Bauzeichnungen erlegt werden solle.

Am 28. Juli erhielt die Akademie den Namen: Det kongl. Akademie for de skiönne Kunsten (Akademie für die schönen Künste), und bei dieser Gelegenheit zu gleicher Zeit, durch eine eigens dazu niedergesetzte Kommission, die Fundation und das Reglement für die innere Einrichtung, welche noch heute Geltung haben und im Wesentlichen auf Saly's Bestimmungen begründet sind.

Die Akademie hatte bislang keinen abgesonderten Fond. Am 10. Juni 1812 vermachte ihr der Malermeister Jens Neuhausen durch sein Testament ein Legat im Belauf von 10,000 Rdl., dessen Renten jährlich zu Prämien in den verschiedenen Künsten verwendet werden sollen. Im Jahre 1818 schenkte Geheimer Staatsminister Oberkammerherr Graf Joachim Godske Moltke der Akademie ein Legat von 10,000 Rdl.; im Jahre 1822 Hofrath S. A. Meyer gleichfalls ein Legat von 10,000 Rdl.

Außer diesen Vermehrungen der jährlichen Einnahmen der Akademie waren durch die Fundation von 1814 eine mäßige Einnahmequelle durch den Schulbesuch, eine bedeutende jedoch durch den Ertrag der jährlichen Ausstellungen, von welchem zwei Drittel in die Hauptkasse der Akademie fielen, eröffnet; ein Drittel fällt der bei der Akademie errichteten Unterstützungskasse zu.

Das Kassenreglement ist gegenwärtig, was Besoldungen anlangt, folgendes:

Fünf Professoren bei der Modellschule à 300 Rdl.	1500	Rdl.
Dieselben, für Modellstellen 9 Monate à 50 Rdl.	450	"
Zwei Professoren der Baukunst à 300 Rdl.	600	"
Der Eine zugleich Professor der Perspektive	100	"
Drei Professoren in den Wissenschaften à 300 Rdl.	900	"
Der Sekretair	400	"
Der Bibliothekar	100	"
Der Kassirer	100	"
Der Akademie- und Schloßverwalter	600	"
Zehn Lehrer	2000	"
Ein Assistent in der Gypsklasse	100	"
Vier Aufwärter à 120 Rdl.	480	"
Ein Portier und ein Wächter à 120 Rdl.	240	"
	7570	Rdl.

Der regierende König war stets der Protektor der Akademie. Bis 1771 war Graf A. G. Moltke Präses der Akademie; von 1773—1804 Erbprinz Friedrich; von 1808—1839 Prinz Christian Friedrich; von 1839—1848 Kronprinz Friedrich Carl Christian.

Am 25. Juni 1849 wurde die Akademie unter das Ministerium für Kirchen- und Unterrichtswesen gestellt.

Die Zahl der Mitglieder seit der Gründung bis heute beträgt 115, die Zahl der Ehrenmitglieder 120. Unter die Letztern gehören von Deutschen: Herzog Ferdinand von Braunschweig 1778—91; Karl Eugen von Würtemberg 1784—92; Schinkel, Rauch, Dannecker, Kupferstecher Müller, Rumohr, Cornelius, Klenze, Gärtner, Matthäi, Vogel von Vogelstein, Waagen, Voigt, Meller, P. Heß, Friedrich Wilhelm IV. von Preußen.

Die große goldene Medaille erhielten von 1755 bis heute 84 Künstler aller Fächer; die kleinere goldene Medaille 130; die größere silberne Medaille 252; die kleinere 425. Akademische Reisestipendien genossen 46 Künstler; mehre Jahre erhielten Reiseunterstützung durch die Akademie von 1840—53 39 Künstler.

Erschienen ist und versandt:

Conversations-Lexikon für bildende Kunst.

Herausgegeben von **Friedrich Faber.**

Mit zahlreichen Illustrationen.

44ste Lieferung. (VIten Bandes 4te Lieferung.)

Mit den Artikeln:

Gurlitt. — Gürtel. — Gußeisen. — Gustav Wasa und Gustav Adolf. — Gutenberg. — Gutensohn. — Guttenberg. — Gymnasia. Haach. — Haag. — Haager Gallerie (die versteigerte). — Haager Künstler. — Haager Museen. — van Haanen. — Haar und Haartrachten. — Habanna.

Subscriptions-Preis à Lieferung ⅓ Thlr.; Pracht-Ausgabe à ½ Thlr.

(Das ganze Werk erscheint vollständig in 10 Bänden à 8 Lieferungen.)

Renger'sche Buchhandlung in Leipzig.

In meinem Verlag ist erschienen:

Die Einweihung des Münsters zu Freiburg i. B. durch Herzog Conrad I. von Zähringen im Jahre 1191. Nach dem Carton M. v. Schwind's zum Fresko-Gemälde im Akademie-Gebäude zu Carlsruhe gest. von Jul. Ernst. 4 Thlr., chin. 5 Thlr.

Amor, der Erste der Götter, einigt durch Musik die uneinigen Elemente. Nach einer Zeichnung von B. Genelli gest. von J. Burger. 2 Thlr. Abdrücke des ersten Hundert 3 Thlr.

Der Dresdener Todtentanz. Basrelief vom Jahre 1534 von 27 zum Theil historischen Figuren. Gez. u. gest. von T. Langer. 1 Thlr.

Ferner debitire ich:

Athenienſiſche Alterthümer. Im Herbst 1853 photographisch aufgenommen von A. F. Oppenheim. Heft I.: die Akropolis. 16 Bl. nebst Text, 24 Thlr. Heft II.: Details der Akropolis. 20 Bl. nebst Text, 24 Thlr. (Das 3te Heft, welches binnen Kurzem erscheint, enthält die Alterthümer der Stadt Athen.)

Die sehr gelungenen Photographien sind sämmtlich auf Unterlagbogen gleicher Größe gebracht und diese gr. Roy. Fol.

Dresden, Juni 1854.

Ernst Arnold.

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzsch und Sohn** in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 26. **Donnerstag, den 29. Juni.** **1854.**

Inhalt: Andeutungen zu einer Geschichte der Physiognomien. Von A. von Eye. (Fortsetzung.) — Zu dem Artikel: Die Kunstschule in Nürnberg, von Ht. in Nr. 19 des D. Kunstblatts. Ein Nürnberger. — Eine silberne Votivtafel. W. Lübke. — Mittheilungen aus Rom. Von Ernst aus'm Weerth. — Ein alter Teppich zu Greifswalde. Von Dr. K. Th. Pyl. — **Beilage.** Halberstadt. Nürnberg. Literatur-Blatt Nr. 13 und 14.

Andeutungen zu einer Geschichte der Physiognomien.

Von **A. von Eye.**

(Fortsetzung.)

Mit dem 15. Jahrh. werden die Physiognomien auffallend belebter, die Züge ausdrucksvoller und der Ausdruck bewußter. Als Ueberlieferung aus den früheren Jahrhunderten begegnen wir zwar noch manchem naiv unbefangenen, kindlich frohen Ausdrucke, wie z. B. bei dem Ritter Jorg Sack, gest. 1474, dessen Grabstein zu Kloster Heilsbronn sich befindet. Auch manche Gesichter mit echt ritterlichem, männlichem Trotze lassen sich noch sehen; bei weitem vorherrschend wird aber der bereits früher erwähnte fromme Ausdruck, der zwar demüthig und ergeben, doch frei von aller Bigotterie ist, und in der zweifellosen Wahrhaftigkeit, in der er erscheint, sich als Ergebniß eines ächt christlichen Sinnes darstellt. Man sieht, wie die geistige Welt, die bisher jenseitig über den Menschen gestanden und daran besonders die germanischen Völker lange so schwer wie treu getragen hatten, nunmehr in das eigentliche Sein der Menschen überzugehen und darin wirklich und gegenwärtig zu werden beginnt. Dem Zeitalter der Aufklärung und Reformation ging eine Epoche wahrer Kirchlichkeit und Frömmigkeit voraus — wie letztere freilich auch nöthig war, um erstere hervorzurufen. Wie überhaupt Demuth der Anfang aller Weisheit ist, so arbeitet auch hier ein reines, von allem Uebermuthe freies Geschlecht sich zur schönsten Palme menschlicher Tugend, zum Genusse selbsterworbener Freiheit und selbstgetragenen Rechtes empor. Aus unzähligen uns erhaltenen Denkmälern leuchtet solch ein Geist uns entgegen. — Als Normal-Physiognomie vom Ende des 15. Jahrh. kann das anziehende Gesicht Albrecht Dürer's des älteren gelten, von seinem großen Sohne gemalt und durch einen schönen Stich von Wenzel Hollar bekannt geworden. Hier haben wir ein Antlitz, das nach langem und ernstem, aber stillem und bescheidenem Streben sich gestaltet hat, und in den Zügen den Ausdruck der Zufriedenheit mit dem, was gethan und erreicht worden und der Befriedigung über das, was das Schicksal versagt hat, mit einem leichten Anfluge von dankbarer Freude, daß doch noch etwas mehr erreicht, als verfehlt ist. Unter diesen Kopf paßte mit vollem Rechte das schöne Motto, welches so häufig in anmaßender Anwendung unter Portraits des 17. Jahrhunderts sich findet:

„Feci, quod potui, potui, quod, Christe, dedisti;
Perfida fac melius, si potes, invidia."

Auch manches andere Gesicht von höherer Schönheit tritt uns in diesem Zeitraume entgegen; z. B. das des Nürnberger Malers Hans Beuerlein, um 1480, von großartigen Gesichtsformen und geistig sehr getragenem Ausdrucke. Ein schönes Gesicht zeigt auch Konrad von Ehenheim zu Eybecken, gest. 1490; ebenso Peter von Thann, gest. 1492, dessen Grabstein in der Kirche zu Herrieden im Fränkischen sich befindet; ähnlich Wolf Pergenstorffer, um dieselbe Zeit. Jener trägt in regelmäßigen, blühenden Gesichtszügen einen etwas schwermüthigen Ausdruck; dieser ist eine hohe, etwas hagere Gestalt, die mit ideal geformten Zügen einen überaus milden Blick verbindet. — In gewissen Klassen treten gegen Ende des Jahrhunderts bereits die Amtsmienen hervor, die in den folgenden Zeiten noch deutlicher sich ausprägen. Ueberhaupt verliert sich mehr und mehr die allgemeine Race-Physiognomie und die Verschiedenheit der Gesichter wird größer. Die Rangstufen und Stände der menschlichen Gesellschaft und einzelne Charaktere unterscheiden sich; die Unterschiede selbst werden feiner und die blos rohe Markirung verschwindet. Daß bereits häufiger Familienähnlichkeiten sich finden, mag daher rühren, daß die zahlreicher werdenden Portraits ein größeres Feld der Vergleichung darbieten. — Im Allgemeinen aber behalten die Gesichtsbildungen immer noch etwas Weiches, Bildsames, und man merkt in den noch sehr beweglichen Zügen, in der noch etwas nachlässigen Haltung des Körpers und namentlich in dem eine sanfte Melancholie und Sehnsucht verrathenden Blicke, daß der höchste Grad des Bewußtseins, das völlige Selbstgefühl, noch nicht erlangt ist. Aber man erkennt zugleich das im Innern sich entfaltende Leben, das dahin aufzustreben bald sich rüsten wird. Die Stirn erscheint höher und vom Haupthaare befreit; die Augenbrauen meistens gehoben oder sanft zusammengezogen; der Mundwinkel leise gepreßt. Die Unterlippe verliert die hängende Haltung, wird jedoch noch nicht, was erst im folgenden Zeitraume

auffällt, gegen die obere gepreßt. Große, hängende Thränensäcke machen sich bemerkbar. Das Haar wird nach Bequemlichkeit getragen, mehr lang als kurz, der Bart ist entweder ganz geschoren oder vollwüchsig.

Mit dem 16. Jahrhundert entfaltete sich in deutschen Landen nach allen Richtungen des Lebens eine Blüthe und Reife, wie sie vorher und nachher kaum gefunden wird. Der Gesichtsausdruck redet von einer inneren Kraft und Fülle, einem Genugsein und Behagen des Daseins, einer Erschlossenheit des Bewußtseins, wie sie nur einer classisch zu nennenden Periode angehören können. Eine Menge Portraits von guten und mittelmäßigen Meistern, vor allem aber die prächtigen Hagenauer'schen Medaillen geben Zeugniß davon. Namentlich die letzteren, die auf den ersten Blick an dem lebensvollen, in sich gesättigten Ausdrucke ihrer Portraits zu erkennen sind, können wiederum auch als Kennzeichen der Zeit dienen. — An das vorher erwähnte schöne Bildniß des älteren Dürer können wir hier das seines Sohnes reihen, der nicht allein der berühmteste Künstler, sondern vielleicht auch der schönste Mann diesseits der Alpen war. Wir brauchen nur an die bekannten Umrisse dieser seltenen Erscheinung zu erinnern. Wohlgeformt, kräftig zugleich und edel erscheint er an allen Gliedern des Körpers, die Bildung des Gesichtes so schön wie bedeutungsvoll. Auf der Stirne, die mehr breit als hoch das Maaß nicht überschreitet, in allen einzelnen Theilen scharf gezeichnet, aber ohne Ecken und Falten ist, spiegelt sich der gemilderte Glanz einer Seele, die von Natur hoch begabt mit Kraft und Reichthum, leider aber durch die engen Verhältnisse gehindert war, sich in ihrer ganzen Fülle zu zeigen. Die kühn vorspringende, aber nicht herabhängende Adlernase entspricht ganz dem Bau der Stirne. Das Auge blickt voll Feuer, aber ruhig; es sprüht nicht, aber leuchtet ohne Furcht des Erlöschens. Den Mund umsäumt ein kurzer, kräftiger Bart, der eine schön geformte Lippe mehr errathen läßt, als preisgiebt. Und mit der Wirkung eines Heiligenscheines umgiebt dieses herrliche Haupt ein langes, wallendes Lockenhaar, in dessen Anblick wir uns zur Vorstellung eines Jupiter und Johannes zugleich erheben könnten, wenn uns hier nicht das Bild eines ächten deutschen Mannes vollkommen genügte. — Eine andere Seite der damaligen Gesellschaft repräsentirt der nicht minder schöne Kopf des Hieronymus Holzschuher, dessen Bild, von Dürer gemalt, bekanntlich sich noch heute im Besitz der Familie befindet. Ziemlich starkes, weißes Haar, ein weißer, voller Bart umgeben ein frisch aussehendes, wohlgeformtes Gesicht, in dessen Ausdrucke persönliches, Familien- und Staatsbewußtsein einander ausgleichen und heben. Wir könnten eine Menge Personen aufzählen, an deren Gesichtszügen sich der Charakter dieser Zeit in ähnlicher Weise darthun ließe. Zwar kommen auch noch Nachzügler vor, die Gesichter aus früheren Epochen mitbringen; namentlich eine gewisse Art von ritterlichen Gesichtern, deren sonst in voller Berechtigung sich fühlender männlicher Muth jetzt aber in Trotz übergeht — ein Zeichen, daß diese Sinnesart, wenigstens in ihrer Einseitigkeit, sich überlebt hatte. Auch der fromme Ausdruck des vorigen Jahrhunderts hat sich keineswegs gänzlich verloren, aber er erscheint mehr mit Selbstvertrauen gepaart und tritt häufiger als Treuherzigkeit und Genügsamkeit auf. Ueberhaupt verlieren die Gesichter den träumenden, sehnsüchtigen Zug, die Jenseitigkeit im Ausdrucke; sie werden wach und gegenwärtig; das geistige Leben ist in ihnen als wirkliches eingezogen und offenbart sich — nicht mehr als Glauben und Hoffen, Harren und Entsagen, sondern als Kraft und That, Wollen und Denken, Lust und Behagen. Der warme Heerd des Lebens ist nicht mehr auf einen Theil beschränkt, steckt nicht mehr allein im Herzen oder Kopfe, sondern wirkt im ganzen Menschen. Natur und Geist haben sich wieder einmal — und zwar in höherer Potenz, als dieses im Alterthume der Fall war — zu gleichem Anspruche und Rechte, zu gleichem Wirken und Genusse verbunden und das Leben, nicht irgend ein Zweck oder Ziel des Lebens, erscheint von neuem als Hauptsache. Die Gesichter dieser Zeit zeigen im Verhältniß zur vorigen Epoche allerdings eine gewisse Verweltlichung; aber recht betrachtet ist diese nicht ärmer an wahrem, geistigem Inhalte. Leben und unbehindertes Gefühl des Lebens ist, wie gesagt, der Hauptausdruck dieses Zeitalters, an dem Männer und Frauen auf gleiche Weise, wenn auch nicht in gleichem Maaße, theilnehmen. Die männlichen Gesichter übertreffen, was Bewußtsein und lebendige Schönheit betrifft, bei weitem die weiblichen, so daß wir, trotz alles materiellen und ideellen Reichthums dieser Zeit, doch den Reiz schöner oder interessanter Frauengesichter vermissen. Nur ein einziges weibliches Gesicht können wir nennen, das uns aufgefallen und das über seine Zeit hinauszugehen scheint. Es findet sich auf einer Medaille, deren Hauptseite ein edelgeformtes, bedeutungsvolles Profil darstellt, mit der Umschrift: cinthia philena span. Auf der Kehrseite findet sich in allegorischer Darstellung ein Palmbaum, den unten die Brandung bespült, oben ein schwerer Stein belastet mit der Umschrift: „nec undas nec pondus." Dieser Kopf verräth mehr inneres Leben, als das bloße, gesunde Behagen in der eigenen Haut, welches sonst meistens den Inhalt des damaligen weiblichen Daseins ausmacht.

Dem Ausdrucke des Gesichtes entspricht auch die Haltung des ganzen Körpers. Sie ist gerade, oft stattlich, ohne gezwungen zu sein, und zeugt von ungeschwächter innerer Kraft. Die einzelnen Züge des Gesichtes werden mannigfaltiger, je freier und entschiedener die besonderen Individualitäten sich herausbilden, sind aber stets vollgebildet und kräftig ausgezogen. Bloßer wilder Naturwuchs erscheint kaum noch, jeder Zug ist in Arbeit gewesen und hat Bedeutung gewonnen. Alle Regungen des Innern sind, wie man sieht, in Bewegung gesetzt, aber stets nur im Verhältniß zum Ganzen; keine Richtung hat sich einseitig geltend gemacht. Auf der Stirn zeigen sich meistens Andeutungen von Falten, die aber noch nicht als Runzeln stehen bleiben, sondern nur hervorgerufen werden, wenn der Anlaß es erfordert. Der Blick des Auges ist lebhaft, aber ruhig, Gefühl und Gedanken, Wollen und Erwarten in gleichem Maaße aussprechend. Das obere Augenlid erhebt sich über dem Augapfel, so daß ein schmaler, weißer Streifen zwischen ersterem und diesem entsteht. Der Augapfel schwebt in gleicher Mitte zwischen dem unteren und oberen Lide und richtet den Blick in horizontaler Linie in's Weite. Das Spiel der Augenbrauen ist sehr beweglich, wie überhaupt das ganze Gesicht sich selten als fertige Form und Charakter-Maske, sondern mehr als künstlicher Organismus darstellt, der jede Regung des Geistes auszudrücken fähig ist, und nur darum eine gewisse Gleichmäßigkeit bewahrt, weil der im Innern wohnende Geist kein unruhiger, übermäßig bewegter ist. Im Blicke liegt die ganze Seele und man sieht, daß sie Nichts zu verbergen hat. Manchen Gesichtern freilich sieht man an, daß sie nicht auf allzuleichte Weise zum Frieden gelangt sind, und Spuren von vorangegangenen Mühen und Sorgen sind häufig zurückgeblieben. Aber auch diese tragen wiederum das Gepräge einer gewissen Gediegenheit und Festigkeit und treten so mit den übrigen Erscheinungen der Zeit in Einklang. Fast gänzlich aber fehlen, wenigstens im Anfange des Jahrhunderts, die Spuren sogenannter geistiger Kämpfe, die in der zweiten Hälfte desselben dafür um so häufiger werden. — Man bemerkt bald auch in dieser Zeit ein Gewahrwerden der eigenen Schöne; Aufmerksamkeit und Pflege wird auf den ganzen Körper, wie auch auf das Gesicht gewendet. Albrecht Dürer hat in dem Bilde aus seinem 28. Jahre, das ebenfalls durch den Stich von W. Hollar bekannt ist, sich mit sichtbarem Wohlgefallen betrachtet und dargestellt. Namentlich Haar und Bart erscheinen von nun an mit mehr Absicht gepflegt.

Bis zur Mitte des Jahrhunderts etwa erhält sich diese Blüthe des Lebens und der beschriebene Charakter der Gesichtsbildung. Es konnte aber nicht fehlen, daß die gewaltige Bewegung, welche die Geister damals ergriff und die in der Reformation ihren Gipfelpunkt fand, einen guten Theil der inneren Kraft aufzehrte, in manchem Leben den Einklang auflöste und auch auf den Gesichtern die Spuren ihrer Wirkung zurückließ. Um die Zeit von 1550 verändern sich Gestalt und Ausdruck der Gesichter merklich. Da treten die hohen, gedankenreichen Stirnen auf; der abstrakte Geist hat einseitig das Uebergewicht erlangt; das Leben steckt vorzugsweise im Kopfe und es wird mehr gedacht als gelebt. Die Züge werden zwar an sich feiner, aber sie sind häufiger gebrochen, nicht mehr so voll und frei ausgezogen wie sonst. An den tief eingeschnittenen Zeichnungen auf der Wangenfläche nimmt man wahr, wie oft die Seele in ihren inneren Tiefen erschüttert ist, und an den eingefallenen Augenhöhlen, was sie in dem Kampfe hat einbüßen müssen. Einzelne Geistesrichtungen fangen an, im Menschen vorzuherrschen; bestimmte Erfahrungen und Anschauungen sich herauszukehren. Man begegnet jetzt vielen Charaktermasken. Die verschiedenen Rangstufen und Stände der Gesellschaft unterscheiden sich immer bestimmter; namentlich die geistlichen Gesichter, die im vorigen Zeitraume fast ganz verschwanden, treten jetzt um so bedeutender hervor. Sie haben oft harte, straff gezogene, die höheren Stände oft krystallisirte Züge. Auf einzelnen Gesichtern macht sich ein Ausdruck von Resignation bemerkbar, auch bereits Verstimmung über getäuschte Hoffnungen und verfehlte Pläne. Von dem frommen Ausdrucke des vorigen Jahrhunderts sind nur noch seltene Spuren übrig; mehr und mehr verschwindet auch die heitere behagliche Unmittelbarkeit aus dem Anfange desselben Jahrhunderts. Man sieht, wie den Menschen das Leben an und für sich nicht mehr genügt; sie haben vorgesetzte Zwecke, bestimmte Ideale u. s. w., die sie verfolgen und durch deren Erreichung sie sich befriedigen wollen. Je nach dem Erfolge bemerken wir eine niedergedrückte oder erhöhte Stimmung. Doch findet sich noch kein eigentlich sentimentaler oder elegischer Zug ausgeprägt; dieser entsteht erst mit dem Ende des 17. Jahrh. Eher findet sich ein satyrischer und ein, wir möchten sagen salomonischer Ausdruck, der im Angesichte der Eitelkeit der Welt sich der gewonnenen Einsicht freut. In einzelnen Fällen ist aber auch der Kampf und die Bedrängniß der Zeit überwunden, und es begegnen uns, namentlich unter den älteren Theologen, Physiognomien, die den Frieden eines wohl vollbrachten Lebens in ihren Zügen tragen. Solch ein Beispiel bietet unter Anderen Konrad Klingenbecken, Prediger zu St. Aegydien in Nürnberg, gest. 1567; und namentlich Hans Sachs, in dessen schönem Kopfe sich der gemüthvoll behagliche Ausdruck der früheren Zeit mit einem Anfluge von heiterer Ironie auf wohlthuende Weise mischt. Am längsten behalten die Künstler den alten Ausdruck, in deren Gesichtern sich bisweilen noch Naivetät und reine Freude des Daseins ausspricht. Ziemlich unberührt von den störenden Einwirkungen der Zeit erhalten sich auch die jetzt häufig abgebildeten Gesichter der Mathematiker und Aerzte, die zwar oft gemessene, aber selten verwirrte Züge tragen. Aehnliche Beobachtungen kann man auch an den Bildnissen der Fürsten machen, denen man es ansieht, daß ihnen in diesem Zeitraume das Regieren nicht allzu schwer geworden, daß sie dafür aber sich allerlei Privatsorgen gemacht. Dadurch aber werden von anderer Seite einzelne Portraits von Fürstinnen um so interessanter, auf deren Gesichtern ein kleiner Roman sich zu lesen giebt. Entweder haben sie sich gemischt in die Sorgen ihrer herrschenden Gatten, oder sie sind hineingezogen worden, und haben, thätig oder leidend, dabei Erfahrungen gemacht und Einwirkungen empfangen. Oft aber auch sehen die Frauen, namentlich in höheren Ständen, aus, als ob ihnen des Guten zu viel zu Theil geworden, und das überströmende Gefühl des wuchernden, überladenen Daseins aus den Formen hervorbrechen wolle. Sie erhalten dadurch ein sehr beleidigendes Aussehen — nicht weniger, wie eine andere Gattung von widerwärtigen Gesichtern, die für diese Zeit charakteristisch ist. Diese gehören vorzugsweise bejahrten Patriziern an, denen wenig von der Würde der alten Zeit geblieben ist, die aber, da man in ihrer Stellung sie stets so verehrt, in ihren Zügen statt des Ausdruckes ursprünglicher Berechtigung den angewöhnter Anmaßung tragen.

Was die Formen der Physiognomien an sich betrifft, so verlieren diese jetzt viel von der Rundung, die man früher wahrnimmt. Die Stirn wird, wie gesagt, hoch und kahl, die Nase, schon häufig Habichtsnase, lang, ebenso das Kinn. Die Augen sind nicht selten klein und zusammengedrückt, verrathen aber durch mehr Schärfe als Gluth einen reichen Gedankenvorrath und Erfahrungsschatz, der dahinter verborgen liegt. Das obere Augenlid sinkt über den Rand des Augapfels hinab; der Blick senkt sich abwärts; die Augenbrauen sind entweder bedeutend in die Höhe oder so herabgezogen, daß sie einen guten Theil der Stirn mit sich nehmen. Die Haltung des ganzen Körpers ist vorgebeugt. Immer aber noch ist Haltung in derselben, in den Köpfen Form und in den Zügen Bedeutung. Die innen bildende Kraft und das von außen einwirkende allgemeine Bewußtsein waren noch weit entfernt, schon erschlafft und verzehrt zu sein.

(Schluß folgt.)

Zu dem Artikel: Die Kunstschule in Nürnberg, von Ht. in Nr. 19 des D. Kunstblatts.

Nach der alten Gewohnheit, mit jedem neuen Regimente auch eine unbedingte Verbesserung des vorhergehenden zu erwarten, scheint dem Verfasser, wie er selbst sagt, die Nürnberger Kunstschule einer Wiedergeburt entgegenzugehen und ihre jetzige Leitung scheint die in den Verhältnissen verborgen liegenden Lebenselemente hervorlocken und ihnen Gestalt geben zu wollen. In diesem Vorgefühle einer so glänzend scheinenden Zukunft blickt Hr. Ht. mit großer Geringschätzung auf die Vergangenheit der Kunstschule und sieht dort ein trübes Dasein und ihre Thätigkeit fast ausschließlich auf die Bildung von Kupferstechern beschränkt, welche die Welt mit den bekannten Almanachblättern versorgten. Zum guten Troste aller Betheiligten wird jedoch dieses eben so ungerechte wie unwahre Urtheil bei jedem Verständigen nie die früheren Leistungen einer so wenig bemittelten Anstalt aus der Geschichte Nürnbergs streichen, vor allem aber die langjährigen und stets anerkannten Verdienste des letztverstorbenen Direktors A. Reindel wegleugnen können. Ist Hr. Ht. ein Nürnberger, so weiß er's wohl selbst, oder kann es überall erfragen, daß niemals fast ausschließlich Kupferstecher auf der Kunstschule gezogen wurden. Die Bildhauer Burgschmied, Afinger in Berlin, Rottermundt, Birkmann u. A., die weithin bekannten Glasmaler Kellner, die Maler Kreul, Perlberg, Hahn, Hartmann, Medailleur Dallinger und noch viele verdienstvolle Künstler jeden Faches verdanken allein Reindel's Leitung die Grundlage ihrer künstlerischen Bildung und auch gar mancher Handwerker und Geschäftsmann hat sich bei ihm Rath und Zeichnung geholt. Und daß auch Reindel selbst mehr verstand, als nur den Grabstichel zu führen, beweist seine musterhafte Wiederherstellung des schönen Brunnens und andre Bauten. Hätte er aber auch nur in Kupfer gestochen und nur Kupferstecher gezogen, so hätte er immer noch Verdienst genug gehabt, denn wie Nürnberg seit Dürer unausgesetzt der Boden für diese Kunst war, ist auch ihre Pflege dort eine natürliche und gereichte niemals ihrer Vaterstadt zur Schande. Reindel's eigene Blätter: die vier Evangelisten und Karl der Große nach Dürer, sein Sebaldusgrab und die zwölf Apostel nach Vischer u. s. w.,

Wagner's Hieronymus Holzschuher, sein Abendmahl, Sebastian u. s. w., die schönen Blätter des Kunstvereins von Walther, Fleischmann, Serz, alle Zöglinge der Kunstschule und noch viele andre anerkannte Leistungen der Kupferstecherkunst sind doch wohl mehr als Futter für Almanache! Wurde auch von Einigen der Kupferstich mehr in gewerblicher Weise betrieben, so liegt dies ja im Charakter der gewerbreichen Stadt, deren Industrie nun durch die Wiedergeburt der Kunstschule einer neuen Blüthezeit entgegenzugehen scheint. Freilich könnte man fragen, zu was denn eigentlich die mit aller Sorgfalt gepflegten Gewerbschulen und die polytechnische Schule mit ihren vielen und ausgezeichneten Lehrern, wie Heideloff, Burzschmiet und Wolff, dienen, aber wir wollten hier nur der Vergangenheit der Kunstschule ihr Recht wahren und so mögen diese wenigen Zeilen zur Ergänzung obigen Aufsatzes genügen. Jeder Nürnberger aber, dem das wahre Beste seiner Vaterstadt am Herzen liegt, wird der Kunstschule nichts Besseres wünschen können, als daß deren jetzige Leitung mit demselben Erfolge auf unsere Zeit wirken möge, wie Reindel auf die seinige wirkte. **Ein Nürnberger.**

Eine silberne Votivtafel.

Wir haben wieder von einem Werke der Goldschmiedekunst zu berichten, welches vermöge seiner hohen Schönheit sowohl in Anlage als Ausführung eine besondere Betrachtung verdient. Es ist die massiv silberne Votivtafel, welche die Stadt Berlin dem Prinzen und der Prinzessin von Preußen bei Gelegenheit ihres silbernen Hochzeitsfestes geschenkt hat. Die künstlerische Idee des Werkes rührt vom Professor Fischer her, der auch die Modelle zu den Gruppen ausgeführt hat; die Herstellung in Silber geschah durch die Anstalt der Gebrüder Vollgold und zwar auf dem Wege des galvanischen Niederschlages.

Die Tafel ist 5 Fuß breit bei 2½, resp. 3½ Fuß Höhe. Aus der von einem breiten, kunstvoll gearbeiteten Rahmen umfaßten Fläche hebt sich in stark vortretendem Relief, dessen vorderste Figuren sogar fast in voller plastischer Rundung sich lösen, die allegorische Darstellung der verehrenden Huldigung, welche die Stadt Berlin dem hohen prinzlichen Paare widmet. Letzteres thront zur Rechten des Beschauers auf einer stufenförmigen Erhöhung in einem Sessel, dessen Seitenlehne ein Greif mit Arabesken bildet. Der Prinz sammt seiner Gemalin und den beiden Kindern ist wie die ganze Darstellung in antikisirendem Kostüm gehalten. Doch ist dies weit entfernt davon, einen Rococo-Eindruck zu machen: im Gegentheil durchathmet das ganze Werk bis in seinen Einzelheiten hinab der Hauch ächt klassischer Empfindung, so daß es sich zu derartigen Darstellungen der Zopfzeit verhält wie etwa Göthe's Iphigenia zur Medea des Corneille. Des Prinzen linke Hand ruht am Schwertknauf, während die Rechte freundlich die Hand der Gattin hält, die ihrerseits liebevoll mit der Linken den Arm ihres Gemahles umfaßt. Ein Diadem krönt ihre Stirn, und so blicken sie beide, in zwanglos natürlicher Haltung, doch aufmerksam auf die Nahenden hin. An des Vaters Seite ganz im Vordergrunde, mit der vollen Figur sich vom Grunde lösend, steht in edler Bewegung, etwas zurückgebeugt mit jener Einbiegung des Rückens, welche jugendlichen Gestalten eine eigenthümliche Elastizität verleiht, der Sohn, über des Vaters Schulter hinwegblickend, die Linke nachlässig auf dem Griffe des kurzen Schwertes ruhend. Neben der Prinzessin dagegen sieht man die Tochter, die in liebenswürdig bescheidener Anmuth sich an die Mutter schmiegt. Hinter der trefflich gerundeten Gruppe erscheint in schwächerem Relief ein kecker, lebensfrischer Jüngling, der Lanze, Helm und Schild des Prinzen trägt; neben ihm eine Jungfrau, die das Gefolge der Prinzessin repräsentirt. Die ganze Gruppe zeigt jene glückliche Verschmelzung von Idealität und Realismus, jene Verbindung des höheren plastischen Styls mit der Auffassung der Wirklichkeit, und die daraus hervorgehende edle Anspruchslosigkeit, die wir an römischen Werken der besten Zeit bewundern.

Wenden wir uns nun zu Dem, was die Aufmerksamkeit der hohen Personen gefesselt hält. Es ist ein reizender Zug von vier jugendlichen Gestalten, welche in freudiger Ungeduld mit festlichen Gaben, Kränzen, Blumen und Prachtgefäßen dem Altare nahen, der mit seiner Flamme sich vor der fürstlichen Gruppe erhebt und ungefähr die Mitte der ganzen Bildfläche einnimmt. Ein geflügelter Genius mit brennender Fackel, der daneben steht, scheint gleichsam die Vermittelung zwischen den Gefeierten und den Opfernden zu übernehmen, indem er Diese herbeigeführt hat und mit empfehlender Handbewegung Jenen vorstellt. Die Aufmerksamkeit des fürstlichen Paares hat denn auch etwas huldreich Entgegenkommendes. In der Gruppe der jugendlichen Gestalten, die mit ihren Gaben dem Altare sich nähern, sind die Verschiedenheiten des begeisterten Herbeieilens, des kindlichen Ernstes, der sich in der Wichtigkeit des Mitdabeiseins fühlt, der zarten Ergebenheit, die mit zögerndem Schritte naht, glücklich charakterisirt. Ein fünftes Kind, ein liebliches Mädchen, birgt sich, schüchtern und neugierig zugleich, hinter dem Schilde der Mutter, um von hier wie aus sichrem Versteck zuzusehen. Diese endlich, eine hohe, schön gewandete Frau, mit der Mauerkrone auf dem Haupt, in der Rechten den am Boden stehenden großen Schild mit dem Bären, dem Wappen der Stadt, erscheint in Geberde, Stellung und Bewegung als die edelste Mütterlichkeit. Mit sanfter Hand giebt sie dem letzten ihrer Kinder eine lenkende Richtung, und in diesem gelinden Berühren der Schulter spricht sich treue Fürsorge und wachsames Schützen aus.

Hinter dieser Figur bezeichnet eine neben einer wasserausgießenden Urne gelagerte nackte weibliche Gestalt die Spree. Keck wirft sie mit der Linken den Schleier empor, während die Rechte das Ruder hält. Der Körper ist besonders schön modellirt und athmet in allen Gliedern das Behagen natürlicher Freiheit und Lust. Ein Schwan, der eben so lebenskräftig sein glänzendes Gefieder ausbreitet, schmiegt sich zu ihren Füßen. Hinter ihr erblickt man das Brandenburger Thor, während gleich daneben eine Linde sinnig die fernere Lokalisirung der Handlung ausführt.

Ein breiter Rahmen, den eine Verbindung von mehreren durch nachgeahmte Bänder umschlungenen Stäben nach außen ebenso kräftig wie einfach begränzt, umgiebt die Bildfläche. Seine Hauptverzierung besteht aus einem feingezahnten, elegant gezeichneten Blattwerk, das sich leicht und lose um einen Stab schlingt. Auf den vier Ecken springen daraus kräftige Blumen hervor, die auf ihrem vergoldeten Kelche die mit einem Brillantenkranz eingefaßte gravirte Darstellung der Stammschlösser Hohenzollern und Wettin, des Palais des Prinzen zu Berlin und des Schlosses Babertsberg dem Auge funkelnd entgegentragen. Am obern Theile des Rahmens haben zwei kecke nackte Engelknaben auf dem Rankenwerk lustig Posto gefaßt und stoßen mit Macht in ihre Posaunen, während sie mit der andern Hand die das Ganze überragende Krone mit dem zurückfallenden Baldachin emporhalten. Unten dagegen breitet ein Adler seine mächtigen Schwingen über die Mitte des Rahmens und haut seine Klauen einem zusammengeknäulten Schlangengezücht in den Schuppenleib. Neben ihm umwindet ein dicker Kranz von Lorbeeren und Eichen sechsfach den Rahmen. Die beiden Seiten zeigen dagegen je eine liebliche Kinderfigur; das kleine überaus reizende Mädchen links, das so holdselig Früchte und Blumen darreicht, ist die personifizirte Anmuth und Güte; der derbe, pausbackige Knabe rechts mit der Herkuleskeule ein Bild kerngesunder Kraft und Tapferkeit: eine anziehende Doppel-Anspielung auf das gefeierte hohe Paar.

Ist die jedem theatralischen Wesen fremde schlichte Natürlichkeit der Darstellung, die Harmonie und Eurhythmie der Gruppirung, die Alles ohne den Zwang der Absichtlichkeit wie von selbst sich fügen läßt, schon zu bewundern und legt das edelste Zeugniß für den Künstler ab: so steigt bei näherem Eingehen auf das Detail der Behandlung der Genuß an diesem trefflichen Werke mit jedem Augenblicke. Die Drapirung der Gewänder, die Blumen und Blätter der Arabeske, das Gefieder des Adlers, der Schuppenleib der Schlange, — mit einem Worte, Alles ist in liebevoller Weise mit feinem Naturgefühl durchgeführt. Selbst bis auf die durch die vorstehenden Kanten des Rahmens verdeckten Seitenflächen erstreckt sich diese Sorgfalt der Durchbildung, wie man an dem zierlichen Rosenbande bemerkt, das sich dort um einen schlanken Stab windet. Worauf wir aber noch ganz besonders mit Nachdruck hindeuten wollen, das ist der edle, ächt klassische Styl, in welchem das Ganze bis in die letzten Einzelheiten des Ornaments durchgeführt ist. Da trifft man auch nicht die leisesten Anklänge an die heutzutage gerade bei den Werken der Goldschmiedekunst in so widerwärtiger Weise auftretenden zopfigen Formen: Alles ist in reiner, harmonischer Bildung ausgeprägt.

Dagegen wollen wir auch, wo so viel des Lobes gespendet werden darf, einzelne Bedenken nicht zurückhalten. Diese betreffen zunächst den Grundgedanken der Composition, bei welcher es einen befremdenden Eindruck macht, daß ein plastisches Werk sich mit einem Rahmen umgiebt, den es aus demselben Metalle erzeugt, aus welchem sein eigentlicher Kern besteht; der ferner nicht etwa nach Art einer architektonischen Umgebung das Bildwerk einfaßt, sondern ihm zugeordnet ist, wie der plastische Rahmen dem durch die Kunst des Malers geschaffenen Gemälde; der endlich das eingeschlossene Bild an Masse und Ausdehnung erheblich übertrifft. Hiermit hängt die etwas stark in's Malerische streifende Composition des Reliefs zusammen; doch wollen wir das, zumal wenn es in so schöner Mäßigung und mit so feinem Gefühl für Rhythmus wie hier auftritt, keineswegs tadeln, da der Charakter der modernen Skulptur im Gegensatz gegen die antike ein vorwiegend malerischer ist, und es mehr darauf ankommt, dies Prinzip in edler, harmonischer Weise auszubilden, als es fruchtlos zu bekämpfen. Denn eine in ihrem Wesen durchaus neue Zeit kann nicht willkürlich dasselbe wieder hervorbringen, was eine vergangene aus grundverschiedenem Geiste geschaffen hat: sie wird auf die eigenthümliche Größe jener verzichten müssen, dafür aber ihrerseits ebenso originelle neue Motive hinzubringen, deren künstlerischer Pflege es vor Allem bedarf. Haben wir also gegen den malerischen Charakter des in Rede stehenden Reliefs an sich Nichts einzuwenden, so erscheint dagegen die Andeutung eines durch das Brandenburger Thor und den Lindenbaum auf der einen Seite gegebenen Hintergrundes mißlich, da auf der andern jede ähnliche Anordnung fehlt, wodurch hier also die Vorstellung einer durchaus idealen Sphäre geweckt wird. Was endlich im Einzelnen die Behandlung des Rahmens betrifft, so ist hier die Entwickelung der vier auf den Ecken vorspringenden Blumenkelche eine keineswegs glückliche, wie denn auch der Hermelin, welcher von der Krone auf den Rahmen herabfällt, gar zu winzig und fragmentarisch ausgefallen ist. Doch sind dies Bedenken, zu denen uns nur die übrigens ausgezeichnete Bedeutung des Gegenstandes veranlaßt, der einen zu hohen künstlerischen Standpunkt einnimmt, als daß man ihn obenhin behandeln dürfte.

Ein nicht minderes Lob enthält die technische Behandlung für die Verfertiger, die Gebrüder Vollgold. Das ganze Werk ist auf galvanischem Wege erzeugt und liefert in der Sauberkeit und Präzision, mit welcher die feinsten Nuancen des Ausdrucks wiedergegeben sind, den unwiderleglichsten Beweis für die Sorgfalt des Verfahrens und die technische Vollendung, in welcher dasselbe hier angewandt worden ist. Ein Resultat dieser Behandlungsweise ist auch der weiche, duftige Ton, welcher den Einzelheiten des Werkes so hohen Reiz und dem Ganzen eine seltene Harmonie verleiht. Allerdings ist es unmöglich, einer auf solchem mechanischen Wege erzeugten Schöpfung diejenige Feinheit und Durchführung bis in's kleinste Detail zu geben, die nur der vom bewußten Geiste geleiteten Hand des werkthätigen Künstlers erreichbar ist. Allein dafür bietet das galvanische Verfahren die praktischen Vortheile größerer Wohlfeilheit und kürzeren Zeitaufwandes. So ist die besprochene umfangreiche Arbeit, zu welcher 300 Mark feinen Silbers zur Verwendung kamen, und deren Gewicht ungefähr anderthalb Centner beträgt, binnen drei Monaten entworfen, modellirt und ausgeführt worden ist.

Wie wir hören, ist den Verfertigern gestattet worden, das schöne Werk zur allgemeinen deutschen Ausstellung nach München zu schicken. Wir freuen uns, daß unsere Kunst-Industrie in so würdiger Weise vertreten sein wird. **W. Lübke.**

Mittheilungen aus Rom.

Von **Ernst Aus'm Weerth.**

V.

Verkäufliche Kunstwerke des Privatbesitzes.

(Bernardino Luini. — Cesare da Sesto. — Rafael.)

Das seit Jahrhunderten durchsuchte und ausgebeutete Rom ist noch immer so reich an ungehobenen Schätzen, daß es nur des fleißig suchenden Blickes bedarf, um stets Neues und Bedeutendes aufzufinden. Die politischen Bewegungen des letzten Jahrzehends und die vielfache materielle Zerrüttung bringt Manches auf den Markt, was Menschenalter hindurch Gegenstand der Familienpietät war.

Wir sind diesmal so glücklich, an die vortreffliche Kreuztragung des Leonardo da Vinci unserer vorigen Mittheilung ein gleich unbezweifelbares Bild seines durch Anmuth und Reiz hochbegabten Schülers Bernardino Luini*) anreihen zu können. Die Darstellung umfaßt auf einem Rundbilde die Verlobung der heiligen Catharina mit dem Jesuskindlein. In seiner Mitte sitzt Maria, die Mutter, und auf ihrem höher gestellten linken Knie das göttliche Kind, während es auf das tiefere rechte sein Füßchen stellt. Den linken Arm um seinen Rücken schlingend, hält sie das Kind mit der Hand an der linken Seite und legt ihre Rechte stützend an seine Brust; denn das Knäblein beugt sich über, um der im Profil vor ihm stehenden Heiligen den in seinem rechten Händchen ruhenden Palmzweig zu reichen. Der Blick der Mutter weilt auf dieser Handlung, zu welcher die heilige Catharina in fast schwermuthsvollem Ernst die edelgebildete rechte Hand ausstreckt; ihr Auge ruht auf dem Gotteskinde, dessen Mund freudiges Lächeln umspielt. Die Bewegung der Mund- und Wangenpartien, von denen letztere sehr voll gebildet erscheinen, erhält durch dieses Lächeln eine Bildung, der man wiederholt auf Bildern der Mailändischen Schule begegnet. Wie die Mitglieder einer Familie einen gemeinsamen charakteristischen Zug in ihrem Aussehen zu haben pflegen, so tragen auch die Gesichtsbildungen großer Künstler ein wiederkehrendes Merkmal. Die Frauen-Antlitze des Leonardo und einiger seiner Schüler bekunden Ursprung und Verwandschaft in der Wangen- und Mundbildung.

*) Siehe Passavant im Kunstblatt von 1838 Nr. 7 u. d. f. Beiträge zur Geschichte der alten Malerschulen in der Lombardei.

Im Uebrigen iſt das Kind durch ein ſchleierartig durchſichtiges Hemdchen bekleidet und hält in ſeiner Linken eine weiße Grasblume. Von der Mitte ſeines Köpfchens und von den Schläfen gehen goldene Strahlen aus. Das edle ernſte Angeſicht der Maria offenbart ſelige Beruhigung; die Stirne wird verdeckt durch ein gelbes glatt herabfallendes Kopftuch, über welchem faltig und weis ein größeres liegt, das Kopf und Bruſt verhüllt. Das blaue Gewand, welches an einem goldenen Knopf des rechten Oberärmels ſich öffnend die braune Innenſeite und den violetten Unterärmel zeigt, wird auf dem Schooße überdeckt von einem glatten weißen Tuch, das zum Sitze des Kindes dient. Goldige Kreislinien ſchweben über den Häuptern der gebenedeieten Mutter und der Erlöſerbraut; das ſchöne goldig braune Haar der letzteren in Partien gehalten und theils zurückgebunden wird von einer goldenen zart gearbeiteten Krone umfangen, von welcher herab der duftige Schleier auf den ſchönen Hals und die Schulter fällt; an einem goldigen Tragband über letzterer hängt das faſt verdeckte grüne Mieder und der ſchwerſtoffige goldene weit herabfallende Aermel. Enganliegend, blau und an der Hand zurückgeſchlagen und golden beſäumt iſt der Unterarm bekleidet. Mit grüner Innenſeite fällt von der linken Schulter ein rothes Obergewand und vollendet die Bekleidung der feſſelnden Geſtalt; denn ihre Erſcheinung iſt edel, keuſch und ſtolz, durchdrungen von jenem im unteren Theile des Geſichtes ſich ausſprechenden Zuge tiefer Sehnſucht des Gemüthes nach ſeeliſcher Befriedigung. Auf dem Schnitte des Buches, welches die heilige Jungfrau in der linken Hand trägt, finden wir die ſchätzenswerthe Bezeugung des Bildes durch die in ſchwarzen Buchſtaben ausgeführte Inſchrift*): B. L. 1506. Den Hintergrund füllt eine Landſchaft mit blauem Bergzug. Die Zeichnung iſt beſtimmt und die Farbe ſteigert ſich im gelben Gewandſtücke der heiligen Catharina zur Kraft und Gluth, während ſich im Kopfe derſelben die größte Zartheit der weislichen Carnation ausſpricht. Das Helldunkel in den Figuren der Mutter und des Kindes hat einen mehr grauen als gelblichen Ton und mag wohl ſeiner Laſuren hie und da beraubt ſein, da überhaupt der Auftrag ziemlich dünn erſcheint. Die Modellirung erreicht nicht den hohen Grad von Vollendung, welche das beſprochene Bild des Leonardo auszeichnet. Die Größe des Gemäldes beträgt 4—5 Fuß im Durchmeſſer, es iſt auf eine Leinwand gemalt, die ſpäter auf Holz aufgezogen worden iſt. Da nach Paſſavants erwähnten Unterſuchungen die wahrſcheinliche Lebenszeit des von Vaſari**) nur beiläufig genannten Bernardino Luini zwiſchen 1470 und 1530 liegt, ſo würde dadurch unſer 1506 gemaltes Bild in das letzte Jahrzehend der Lebenszeit des Leonardo und in diejenige Periode des Luini fallen, wo dieſer noch ſtrenger am Vorbilde ſeines großen Meiſters feſthielt.

Ueber die Geſchichte des Bildes iſt es uns vielleicht ſpäter möglich ein Weiteres beizubringen; für jetzt müſſen wir uns ſchon begnügen zu wiſſen, daß es aus dem Beſitz eines Herrn Bergonzoli in Mailand durch Erbſchaft an die Familie Roſati, wohnhaft in der Straße Caccia bove zu Rom, gelangte, aus deren Beſitz es hoffentlich eines unſerer deutſchen Muſeen an eine würdige Stelle bringen wird.

Aus der Folge anderer Bilder, welche ſammt dem Werke des Luini aus Mailand an den römiſchen Beſitzer kamen, heben wir noch eine kleinere Darſtellung der Madonna hervor, welche dem Leonardo zuzuſchreiben der Eigenthümer nicht verabſäumt.

In dem ſchönen Bilde erſcheint vor einem Leſepulte die Madonna; die linke Hand auf ein aufgeſchlagenes Buch gelegt, iſt ihr Blick auf den Jeſusknaben gerichtet; denn nicht als Kind, als ſchöner, kräftiger Knabe erſcheint er uns, den linken Ellenbogen der gekreuzten Arme auflegend, während die linke Hand ſich unter das Kinn ſchmiegt. In dieſer Stellung wendet der ſchön und voll gebildete Knabe ſein Haupt links zur Mutter hinauf, und trägt ſeinen großen hellen Blick in den der ſanften reinen Mütterlichkeit. Das von einer Gürtelſchnur um die Hüften gehaltene rothe eng anliegende Gewand iſt am Halſe von einer ſchwarzen Linie eingefaßt; an der Mitte der Bruſt offen, wird es von kreuzweiſen Schnüren zuſammengefügt und läßt rund herum den weißen Saum des Unterkleides ſichtbar. Das braune Haar fällt von beiden Seiten des Scheitels lang und gekräuſelt herab, allein zu den Seiten verdeckt der herabfallende Schleier es ziemlich, über den ein blaues grün gefüttertes Obergewand fallend den Anzug vollendet. Ein Nimbus zweier Kreislinien ſchwebt über dieſem Haupte, deſſen jungfräulicher Reiz zu dem Knaben herabſchaut, der in der Fülle eines gedeihenden Buben mit ſeinem offenen blonden Lockenkopf ſeiner Mutter aufmerkt, als ſei er eines Wortes gewärtig. Nur ein kurzärmliges Hemdchen bekleidet ihn; von den Schläfen und der Mitte des Kopfes aus leuchten die Strahlen ſeiner göttlichen Herkunft. Ginge der Künſtler auch nur einen Schritt weiter in der Beſchreibung eines ſchönen und üppigen Knaben, würde er die ſpirituellen Anforderungen, die wir vorerſt an einen Jeſusknaben zu ſtellen haben, überſchreiten. Allein noch iſt es ihm gelungen, eine edle Grenze einzuhalten. Das holzene Pult iſt einfach gehalten, auf den wenigen Verzierungen ſind gelbe Lichte aufgeſetzt. Den Hintergrund bildet ein dunkler Ton. Die Erhaltung iſt gut, die Größe der Holzplatte beträgt in der Höhe 1½', in der Breite 1¼'. — Wenn wir uns auch nicht überzeugen können, dieſes Bild ohne Weiteres dem Leonardo beizulegen, ſo führt uns die Wärme des Tons und ſeine bräunlichere Farbe im Helldunkel, dem vorigen Werke gegenüber, auch die theilweiſe mehr vollendete Modellirung zu der Meinung, daß es der Art und Weiſe des Cesaro da Seſto*) entſpreche, und dieſem zuzuſprechen ſei.

Wenden wir uns**) von dieſen beiden Werken, die durch ihre ſtilvolle Behandlung, die Wahrheit und Innigkeit der ausgeſprochenen Empfindung in ſo hohem Grade erfreuen, zu einem Jugendwerke der rafaeliſchen Muſe. Von manchen Arbeiten Rafaels, beſonders von den kleineren, finden ſich bekanntlich mehrfache Wiederholungen***), worüber ſich ſtreiten läßt, welche von dieſen das Original und ob es überhaupt darunter ſei. Vielfach ſind uns derartige Gemälde in Italien zu Geſicht gekommen, eins wählen wir diesmal zur beſonderen Beſprechung aus.

Jene Darſtellung des Chriſtus am Oelberge, welche Rafael nach Vaſari's Angabe†) für den Herzog Guidubaldo von Urbino malte, und die aus deſſen Beſitz zunächſt an die Camaldolenſer Don Paolo Giuſtiniani und Don Pietro Guirini und dann an die Familie

---

*) Brulliet kennt nur ein Monogramm, wozu Paſſavant noch zwei aus den Kirchen von Como und Lugano fügt.

**) Vaſari erwähnt den B. Luini zweimal; einmal im Leben des Garofalo Bd. IV. 446, das andere Mal im Leben des Boccacino Bd. III a. S. 358.

*) Wir führten von dieſem Meiſter einen ſchönen ſpielenden Knaben unter den Bildern des Monte Pieta an.

**) Für Diejenigen, welche vielleicht die beſprochenen Bilder gelegentlich aufſuchen ſollten, ſei bemerkt, daß der Beſitzer beſonders eine Darſtellung der Madonna mit dem Kinde werth hält, die er der Meiſterhand des Rafael zuſchreibt. Das nackte Knäblein liegt quer über dem Schooß der ſitzenden Mutter, mit beiden Händen den Bruſtſaum ihres Kleides greifend, indeß das Köpfchen ſich zum Beſchauer wendet. Die Farbe im Fleiſch hat einen warmen goldigen Ton und jenen zarten Geſichtsſchnitt der Umbriſchen Schule. Wir können uns indeß nicht überzeugen, daß das Bild ſich mit Berechtigung dem Rafael zuweiſen ließe.

***) Wir werden ſpäter noch eine Reihe ſolcher Bilder zu erwähnen haben, die in neuerer Zeit in Italien Aufmerkſamkeit erregen, beſonders die Viſion des Ezechiel und die Madonna der Bridgewater-Galerie.

†) Vaſari, Leben Rafaels III. 1. Abthl. S. 187, Paſſavant I. 77 u. II. 31. Dieſe Compoſition iſt nicht zu verwechſeln mit einer zweiten dieſes Gegenſtandes, die Rafael als Predelle behandelte. Paſſav. II. 41.

Gabrielli in Rom kam, findet sich nämlich in einem zweiten Bilde, von welchem Kenner, die beide gesehen haben, — wir haben nur das letztere zu sehen Gelegenheit gehabt — behaupten, daß es das zumeist vorzügliche sei.*)

Diese zweite Darstellung des Christus am Oelberge, in der Größe wohl mit der ersteren übereinstimmend**), befindet sich im Besitze des Kunsthändlers del Frate zu Rom, der sie von einem gewissen Ferrari erstanden hat. Wir gehen zur Beschreibung des Bildes.

Auf einer hügelartigen Erhöhung in der Mitte der Composition kniet Christus mit gefalteten Händen und zum Himmel gerichtetem Auge, dem Engel mit dem Leidenskelch schmerzlich entgegenblickend. Sein langes hellbraunes Haar ist, wie der ziemlich kurze Bart, in der Mitte getheilt und über dem etwas nach links gebeugtem Haupte schwebt in goldiger Kreislinie der Nimbus. Roth ist das am Halse mit einer schwarzen Linie berandete Untergewand, während das Obergewand, blau vom rechten Arm über dessen Schulter um den Rücken fallend, auf dem linken Unterarm ruht und bis zu den Füßen hin den ganzen Unterkörper bedeckt; die Füße verhüllt das Unterkleid. Der kleine Engel mit dem Leidenskelch schwebt in der Höhe, sein im Schatten röthliches, im Licht gelbes Gewand flattert nach hinten; das Haar ist blond und die Flügel gehen in's Schwarze. Mit der linken Hand reicht er den Leidenskelch, die Rechte ist an den Körper angelegt. An jenem Hügel, auf welchem der Erlöser kniet, ruhen im Vordergrunde die drei schlafenden Jünger; lange Blumenstengel sprießen zu beiden Seiten auf und tragen Rosen und Lilien. Schlafend sitzt Petrus gegen den Hügel gelehnt in der Mitte, und auf die rechte flache Hand stützt er das gesenkte Haupt, indeß auf dem linken Knie seine andere Hand aufliegt. Nur Petrus hat von den drei Jüngern einen Bart, er ist braun wie sein Haupthaar, seinen Körper umkleidet ein warm braunes Gewand. In derselben Weise, wie Jacobus rechts, schlummert links vom Beschauer Johannes. Auf einem Felsstücke ruht der rechte Arm und dient dem müden Haupte zum Lager; ausgestreckt lagert der Körper, der linke Arm ist über den Schooß hingelegt, an den Füßen sind die Beine übereinandergeschlagen. Langes blondes Haar schmückt den schönen in ein grünes Unter- und rothes Oberkleid gewandeten Jüngling. Jacobus hat das Haupt auf den rechten Arm, der ebenfalls auf dem Felsen aufliegt, gestützt, über dem linken Knie ruht die entsprechende Hand, und das rechte Bein ist über das andere geschlagen. Sein Haar ist braun und gelockt, und das gelbe Untergewand, wie bei Johannes, nur am Oberkörper sichtbar; ebenso wie bei diesem läßt das blaue Oberzgewand, welches zur Unterlage des rechten Arms auf den Felsen geschoben ist, die nackten Füße sichtbar. Im Mittelgrunde, je auf einer Anhöhe zu beiden Seiten, erblicken wir noch zwei Gruppen in kleineren Figuren. Diejenige rechts neben einem zierlichen Baume erkennen wir als die Schaar des Judas. An der Spitze von fünf Kriegern und einer bürgerlichen Person mit Barett und Bart erscheint der roth und weiß gekleidete Verräther mit grauem Haar und Bart in demonstrirender Bewegung. Die Krieger sind jung, geharnischt, ihr hinterster trägt auf hoher Stange eine rothe Fahne.

Dieser Gruppe gegenüber auf der andern Seite befinden sich zwei Figuren: Die vorderste, eine kriegerische Erscheinung, zeichnet sich durch seine graziöse Stellung aus. Das Gewicht des Körpers ruht auf dem linken Fuße, während das rechte ins Knie gebeugte Bein nur mit den Fußspitzen auftritt. Die Stellung ist fast profil, obgleich das Gesicht uns in seinem ganzen Oval ansieht. Der Schild steht auf der Erde; er hält ihn durch eine Berührung der linken Hand, die rechte ruht an der Schwertkette. Nebst dem blauen Schuppenpanzer trägt er auf dem Helme eine Krone. Ein junger Mann steht etwas zurück und seitwärts, sein langes blondes Haar schmückt ein rothes Barett, das gelbweiße Gewand ist umgürtet, blaue Beinkleider und rothe Stiefel vollenden den Anzug.

Die ganze Scene ist in einer Landschaft gehalten, die rechts und links des Hügels blaue Berglinien, in der Mitte ein Gewässer und an dessen gegenseitigem Ufer eine Stadt zeigt. Die Luft ist bläulich und klar. Das Bild ist auf Holz gemalt und zeigt, wenn auch gründlich gereinigt, eine befriedigende Erhaltung.

Wir gingen in unserer Beschreibung einestheils so ausführlich zu Werke, um für Jedermann die Unterschiede der beiden Bilder zu ermöglichen, die vorläufig darin bestehen, daß der Engel des Gabriellischen Bildes mit einem Fuße auf einer Wolke steht, während der unsrige in blauer Luft schwebt, und daß ferner in der fast erloschenen Goldverzierung am Gewande des Petrus auf der Brust des ersten Bildes ein R. V eingeschrieben steht, das unserm Bilde entschwunden ist oder immer gefehlt hat; anderentheils der folgenden Annahme wegen.

Passavant sagt über die beiden Gruppen seitwärts:

„Judas mit sechs Soldaten, und auf der linken Seite sieht man deren noch zwei andere."

Wir bemerkten bereits, daß unter diesen Figuren zwei ohne kriegerischen Beirath seien, welche Unterscheidung jedenfalls einen Grund in sich trägt. Hat die Gruppe rechts als die Schaar des Judas ihre volle Bedeutung, so fehlt den beiden Figuren links jedweder Zusammenhang mit dem Vorgange der Composition. Sie stehen zu der Handlung in gar keiner Beziehung, und der Eindruck, den sie in ihrer Isolirung gewähren, ist ein durchaus repräsentativer. Aus diesen Gründen liegt es nahe, anzunehmen, daß wir hier zwei Portraitfiguren vor uns haben.

Die würdige Stellung, der Adel der Geberde, die schöne Ausrüstung und besonders der Schmuck der Fürstenkrone lassen gerne an den erhabenen Besteller denken; und wahrlich, dieser Krieger wäre kein unwürdiges Bild des Herzogs Guidubaldo!*) Wer könnte aber der Jüngling zu seiner Seite mit langem blonden Haar, Barett und weißem Kleide eher sein, als der göttliche Urbinate, der dieses Werk seinem Gebieter darbrachte? Die Gesichtszüge erheben keinen Einspruch gegen die Annahme, daß wir hier den Künstler und den Besitzer des Werkes vor uns sehen; die beiden Figuren treten dadurch aus ihrer bisher bedeutungslosen Stellung heraus und gewinnen einen Zweck und ein Interesse, das den Werth des Bildes nur erhöhen kann. Der Besitzer schlägt diesen allerdings sehr hoch an; denn seine Forderung beträgt 16,000 Scudi.

*) Da wir das Gabriellische Bild nicht kennen, haben wir auch kein Urtheil über das „Besser" des einen oder andern, halten es aber für unsere Pflicht, genau darüber zu berichten, wobei wir bemerken, daß das Gabriellische Bild zunächst an Woodburn und von diesem an Reger in London kam.

**) Höhe 2⅔ Palm, Länge 3½ Palm.

Ein alter Teppich zu Greifswalde.

Von Dr. **R. Th. Pyl.**

Außer dem Rektormantel, der mit Inschriften und Emblemen in Goldstickerei verziert ist, sind hier zwei gestickte Teppiche von großer Bedeutung vorhanden, welche beide von dem Herzog von Croy, dem Sohne der Herzogin Anna, stammen, der sie der Universität schenkte.

*) Das Portrait, welches Rafael von seinem Landesfürsten malte, ging bekanntlich verloren; bietet die kleine Figur dieses Bildes, im Falle man unserer Meinung beistimmt, auch dafür keinen Ersatz, so wären deren Gesichtszüge auch zunächst noch mit der Marmorbüste dieses Fürsten auf seinem Grabe in der Bernhardinerkirche vor Urbino zu vergleichen.

Auf dem kleineren, welcher 9′ breit und 11½′ hoch ist, befinden sich 12 Personen in zwei Drittel Lebensgröße. Die Darstellung ist, wie außer der Inschrift schon der Augenschein lehrt, die bekannte Scene aus dem alten Testament, wo Esther vor Ahasverus kniet. Die Farben sind sehr verblichen. Der größere, nach dem Geber sogenannte Crohteppich ist ausführlich in Schilderer „Gr. akademischer Zeitschrift" Band I. Heft I. p. 79—138 vom Professor Ahlwardt beschrieben worden, so daß ich mich hier möglichst kurz fassen kann. Der Teppich ist etwa 20′ hoch und 22′ breit und enthält 24 lebensgroße Figuren. In der Mitte predigt Dr. M. Luther auf einer Kanzel, mit den vier symbolischen Zeichen der Evangelisten verziert, und weiset auf ein Crucifixbild hin, über dem sich im Rahmen des Teppichs eine Schlange auf einem Kreuze befindet, mit einer auf beides bezüglichen mystischen Inschrift. Rechts von der Kanzel steht Moses mit den Gesetztafeln und neben diesem eine Tafel mit der Inschrift: „Jauchzet dem Herrn Alle Lande Psalter LXVLVI." Diese ist später ergänzt, und man weiß nicht, wodurch die Lücke früher ausgefüllt gewesen ist. — Unterhalb dieser Gegenstände ist links die sächsische Familie abgebildet: Friedr. d. Weise, Joh. d. Beständige, Joh. Friedr. d. Großmüthige, Joh. Ernst, Joh. Friedr. II. und III., Margaretha v. Anhalt und Sibylle v. Cleve, bei ihnen Melanchthon. Rechts ist die pommersche Familie dargestellt: Georg I., Barnim X., Philipp I., Joh. Friedr., Bogislaw XIII., Ernst Ludwig Barnim, Amalia v. d. Pfalz, Anna v. Braunschweig, Maria v. Sachsen und Amalia v. Pommern, bei ihnen Bugenhagen. Alle diese Portraits sind durch Inschriften erläutert. — Außerdem ist das Bild mit den zwei großen Wappen Pommerns und Sachsens und mit den fünf kleinen Wappen der fünf fremden Prinzessinnen, so wie in dem Rande mit Blumen-Ornamenten, Inschriften und den Emblemen der Herzöge, so wie ihren Wahlsprüchen geschmückt. Die auf dem Teppich befindliche Jahreszahl 1554 läßt sich mit ziemlicher Gewißheit als die Vollendungszeit des Kunstwerks annehmen, da der jüngste Prinz Barnim, 1549 geboren, etwa als ein 5jähriges Kind dargestellt ist, was er im Jahr 1554 auch wirklich war. Die Tradition behauptet, daß der Teppich von den pommerschen Herzoginnen gestickt sei, und ist dieses sehr wahrscheinlich. Gewiß gingen viele Jahre über der Vollendung dieses Werkes hin und wir können als den Anfangspunkt die Zeit nach der Verheirathung Philipp I. mit Maria v. Sachsen, die durch Dr. M. Luther 1536 getraut wurden, annehmen; denn durch diese Heirath kamen beide Häuser erst in eine solche Verbindung, wie sie dies Bild zeigt. Wahrscheinlich begannen die Herzoginnen zuerst Luther und die sächsischen Fürsten nach Bildern von Lucas Kranach (denn in seinem Styl sind die Portraits gehalten) zu sticken, dann folgten die ihnen persönlich nahen pommerschen Prinzen, und zum Schluß die Kinder, welche erst im Laufe der Arbeit geboren wurden.

Wir haben Gelegenheit gehabt, den vorerwähnten Teppich hier zu sehen, da der Maler Bolte eben damit beschäftigt ist, im Auftrage des Königs eine Kopie von demselben zu nehmen. In der That verdient dies seltene Prachtstück auch in künstlerischer Beziehung alle Aufmerksamkeit sowohl wegen der Menge der durch erstaunliche Lebenswahrheit und schlichte Naivetät der Auffassung ausgezeichneten Portraits der Koryphäen der Reformation, als auch wegen der anspruchslosen und darum ungemein ansprechenden Natürlichkeit in Haltung, Mienen und Gruppirung der dargestellten Personen. Ohne Zweifel ist der Karton, nach welchem das Werk ausgeführt wurde, aus der Schule Lukas Kranach's hervorgegangen, wie ja selbst die eigenthümliche Gegenüberstellung des Gekreuzigten und des auf der Kanzel predigenden Luther an das bekannte Wittenberger Bild des Meisters erinnert. Ein besonderes Interesse des trefflich erhaltenen, wenn schon ein wenig ausgeblichenen Werkes liegt in der Zusammenstellung so vieler lebenswahr aufgefaßter Portraits aus derselben Zeit, in welchen man dem gemeinsamen Typus, den diese den Physiognomien aufgeprägt hat, in den mannigfaltigsten individuellen Umgestaltungen begegnet. D. Red.

Zeitung.

K. T. Halberstadt, im Juni. Paramentik. Wir haben bereits in Nr. 5 des D. Kunstblattes darauf aufmerksam gemacht, daß die katholische Kirche sich jetzt eifrig bestrebt, genaue Ermittelungen über die liturgischen Gewänder und Attribute des Mittelalters anzustellen, um nach Muster, Farbe und Schnitt besonders des 12. und 13. Jahrhunderts Gewänder für den liturgischen Gebrauch u. s. w. neu anfertigen zu lassen. Herr Kaplan Bock aus Köln berichtet uns aus Rom, daß er nunmehr zum Ziel seiner Reise durch Deutschland und Italien gelangt sei, aber auch heute noch aussprechen müsse, daß die Sammlung der Kirchengewänder ꝛc. im Dom zu Halberstadt unübertroffen dastände, insbesondere in Bezug auf das hohe Alter der Gewänder und der kunstvollen, kostbaren Stickerei, so wie auf Vollständigkeit der Zeitfolgen. In Brandenburg sollen sich einige mittelalterliche Gewänder befinden, doch soll die Aufbewahrungsart darthun, wie geringen Werth man darauf lege. In der Marienkirche in Danzig soll sich ein reicher Schatz von liturgischen Gewändern aus dem Mittelalter befinden, die, entschieden weniger kostbar als die in Halberstadt, leider in einem dumpfen, etwas feuchten Gewölbe aufgehängt sein sollen. In Stralsund und Posen sei Einiges, aber Nichts von Bedeutung; ebensowenig in Dresden, Prag und Wien.

In Anagni bei Frosinone in Italien hat Herr Bock einige kostbare alte Gewänder, freilich sehr defekt, gefunden, und setzt diese in die Zeit Innocenz III. und Bonifacius des VIII. Sonst habe sich auch bis nach Neapel hin nichts weiter von Werth gefunden, als die herrliche Palla d'oro in St. Marcus zu Venedig, und die Dalmatica Caroli Magni in St. Peter in Rom, und außerdem gar nichts aus byzantinischer Zeit.

Herr Kaplan Bock beabsichtigt, im August wieder nach Halberstadt zu kommen und hier das gesammelte Material zu bearbeiten für ein eigenes Werk über Paramentik, für welches die Schätze in Halberstadt die Hauptmomente bieten.

Nürnberg. Das früher im Deutschen Kunstblatte besprochene Album mit Darstellungen aus dem Nürnberger Volksfeste ist, mit passendem Titel- und Schlußblatte versehen, vom Verfasser desselben, Maler J. Maar, dem Könige Max überreicht und von demselben mit einer goldenen Medaille beantwortet worden. — Da der König mit seiner Familie diesen Sommer Nürnberg auf längere Zeit zu besuchen denkt, so haben wir Aussicht, daß wiederum ein ähnliches Volksfest, wie im vorigen Jahre, gefeiert werde, worüber seiner Zeit der Bericht erfolgen soll.

Es werden zum Empfang der königlichen Familie bereits Vorbereitungen gemacht. Sämmtliche Gewerke arbeiten an Geschenken, die man dem Monarchen bei seinem Einzuge zu überreichen und wodurch man ihm den eigenthümlichen Stand des Gewerbfleißes in Nürnberg anschaulich zu machen denkt. Die Ausrüstung der Burg ist ihrer Vollendung nahe. War an der äußeren und inneren architektonischen Ausschmückung derselben Manches auszusetzen, so ist die Möblirung der Zimmer, welche durchweg in altdeutschem Geschmacke ausgeführt ist, um so gelungener zu nennen. Dieselbe steht unter der Leitung des Direktor Kreling und Prof. Mayer, welche beide die Zeichnungen zu den verschiedenen Sachen geliefert und die Ausführung derselben nach ersteren selbst überwacht haben. Die Kunst der neueren Ornamentik, die hier in durchaus klargedachten, wohlverstandenen, und nach den altüberlieferten Formen naturgemäß weiter entwickelten Schöpfungen sich zeigt, feiert in dieser Ausrüstung unserer alten Kaiserburg einen wahren Triumph. — Vom Direktor Kreling sind vier Figuren, in Gestalt altdeutscher Herolde, modellirt worden, die lebensgroß in Bronce gegossen und als Lichtträger unter der großen Linde im Burghofe aufgestellt werden sollen.

(Dieser Nummer ist Nr. 13. und 14. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 27. **Donnerstag, den 6. Juli.** **1854.**

Inhalt: Das Programm für die Votivkirche in Wien. — Andeutungen zu einer Geschichte der Physiognomien. Von A. von Eye. (Schluß.) — Maximilian des Ersten Stammbaum und dessen „Zotende Mendl“. Von E. Harzen. — Neue Kupferstiche von C. Gonzenbach und A. Schultheiß, cf. G. F. Waagen.

Beiblatt. **Zeitung.** Wien. München. — **Kunstvereine.** Volkswirthschaftliche Bedeutung der Kunstvereine.

Das Programm für die Votivkirche in Wien.

Mit einer besonders warmen und ernsten Theilnahme sind wir — so weit es uns ermöglicht wurde — allen jenen Schritten gefolgt, welche bisher zur Vorbereitung eines künstlerischen Unternehmens geschahen, das durch die Erhabenheit und die tiefe Bedeutung seiner Aufgabe, für die Baukunst der Gegenwart eine Aufforderung ist, das Edelste und Vollkommenste darzubringen, zu dem sie sich in den gesteckten Gränzen zu erheben vermöchte. Daß es ihr möge gelingen können, dies Ziel zu erreichen, liegt im Sinne des weiter unten mitgetheilten Programmes, welches die Gesammtheit der lebenden Baukünstler auffordert, sich zu betheiligen bei dem bedeutungsvollsten und folgewichtigsten Schritte, welche für die angemessene Realisation dieses Werkes zunächst unternommen werden muß: bei der Feststellung der Form in der es der Gegenwart aufwachten, in der es ragen und reden soll in die Jahrhunderte. Mögen denn die besten Künstler in allen Landen, weit umher, sich regen und mühen und hier darbringen, ein Jeder von ihnen die edelste und reifste Frucht seines Gemüthes und seines Geistes! Den erhabenen Preisrichtern erblühe ein weites Feld trefflicher Arbeiten unter denen die letzte Wahl ihnen schwer sei!

Und dennoch treibt es uns, nicht unausgesprochen zu lassen, daß unter den Wünschen, die wir dem besten Gelingen dieser ersten That widmen, welche dem Werke unmittelbar gilt, eine leise Besorgniß uns überschleicht, wenn wir, dem Sinn und der hohen Bedeutung der vorliegenden Aufgabe gegenüber, hinblicken auf die bisherigen Kundgebungen der neueren kirchlichen Baukunst und wenn wir uns vorstellen, daß es den besten Kräften, die auf diesem Gebiete zu bemerken sind — und deren Zahl nicht bedeutend zu sein scheint — durch die Ungunst rein äußerlicher Verhältnisse nicht ermöglicht werden sollte, bei dem Entwurfe sich zu betheiligen — und einige Gefahr in letzterer Beziehung dürfte nach der augenblicklichen Sachlage der Angelegenheit allerdings wohl vorliegen.

Jedenfalls, wie uns scheint, tritt an den kirchlichen Bauwerken der Gegenwart die schwächere Seite der Leistungsfähigkeit der jetzigen Baukunst uns entgegen.

Wir gehören nicht zu denen, welche von den Baumeistern der Gegenwart geringschätzig denken, ihre Leistungen beurtheilen ohne Rücksichtnahme auf die spirituellen und äußeren Verhältnisse, unter denen sie dieselben zu vollführen genöthigt sind, wir gehören nicht zu denen, welche Dinge überallhin nach dem Maßstabe der alten Zeiten und großartiger Zustände bemessen, welche in den Verhältnissen der Gegenwart, die auf den künstlerischen Gebieten oft sehr enge sind, ihre Wurzel finden. — Wir erkennen in den neueren Baumeistern ein intelligentes Geschlecht, das auf den Gebieten der Technik zumal des Bewunderungswerthen ja in Fülle geleistet hat. Das allgemeine Maaß seiner Kenntniß ist um Vieles bedeutender, als zu irgend einer andern Zeit und der intelligente Standpunkt seiner Zeitgenossen, so wie ein nicht selten eintretender, greller Gegensatz der aus jenem sich ergebenden Anforderungen mit den äußeren Mitteln, welche für die Ausführung der Bauwerke dargeboten werden, machen seine Stellung in hohem Maße schwierig. Die neueren Baumeister werden durch die gegenwärtige Stellung ihres Faches zu einer ungemeinen Vielseitigkeit in ihren Studien und bei der Ausübung ihrer praktischen Thätigkeit hingedrängt, und dennoch zumeist genöthigt mit der Vollführung kleiner Dinge den Raum ihrer Existenz auszufüllen. — Es erfordert unter diesen Verhältnissen eine besondere Schwungkraft der Seele, sie wach zu erhalten und sie andauernd zu bilden und zu üben auch für die Vollführung bedeutender und ungewöhnlicher Aufgaben und für sie gerüstet zu sein, wenn je zuweilen die Praxis sie auf der alltäglichen gewohnten Straße querüber stellt. Es ist sehr schwierig, neben der Vielseitigkeit in der Kenntniß und productiven Fähigkeit, welche zu suchen und zu üben man sich genöthigt sieht, in jener die Tiefe zu gewinnen, in letzterer nach jeder Richtung hin die Virtuosität. — Die eigentlich künstlerische Fähigkeit zumal ist eine Pflanze zarterer Art, welche in Andacht und Stille gepflegt sein will und welcher zu gedeihlichem Wachsthume ein vorwiegend äußerliches, fast merkantilisches, buntes Stürmen und Treiben unter der mannigfaltigsten Waare nicht gerade behülflich ist.

Blicken wir auf die Kundgebungen der künstlerischen Potenz, welche in den letztentwichenen Zeiten auf dem Gebiete der Kirchen-

baukunst in ausgeführten Werken und in Entwürfen uns begegneten, so müssen wir eingestehen, daß sie nur in einer sehr mäßigen Zahl solcher neueren Leistungen uns als wahrhaft bedeutend und als der Lösung der vorliegenden Aufgabe gewachsen entgegentrat. — Kirchen wurden zwar auch in Deutschland in letzterer Zeit viele gebaut, doch fast alle mit beschränkten Mitteln, geringen Maßstabes und von gewöhnlicher Construktion. Bei denjenigen dieser Bauten, bei denen man den mittelalterlichen Stylarten mehr oder weniger sich zuneigte, folgte man zumeist — wie es den Anschein hat — weniger selbstständig gepflegten und in die Tiefe des Gegenstandes eingedrungenen Studien der herrlichen mittelalterlichen Bauwerke und einer daraus gewonnenen selbstständigen und bewußten künstlerischen Kraft, als vielmehr, in der Stellung einer mehr oder weniger glücklichen Nachahmung, dem Vorbilde jener in England, seit den letzten Decennien in so übergroßer Zahl erbauten Aktienkirchen, welche anzulegen sich als eine ergiebige Rente erwies und noch erweist und an denen die englischen Architekten mit anerkennenswerthem Geschick und mit Aufwendung mäßiger Geldmittel der alten kirchlichen Kunst ihres Landes eine gewisse wohnliche und comfortable Seite, die in den Formen der Herrlichkeit und Anmuth fast an den Charakter der Boudoir-Architektur anstreift, zu entheben wußten. — Diese Auffassungsart der kirchlichen Baukunst würde bei der vorliegenden Aufgabe nicht zu brauchen sein: sie will die Schwungkraft der alten Zeiten und ein Werk, würdig den Werken jener zur Seite zu treten!

Jene Besorgniß und die eben ausgesprochene Ansicht lassen uns sehr bedauern, daß in dieser wichtigen Angelegenheit die Form, welche für die Bekanntmachung des Programmes gewählt wurde, sehr abweichend war von der in ähnlichen Fällen und bei ungleich geringfügigeren Veranlassungen hergebrachten und den Künstlern gewohnten Form; vielmehr einer Auffassung unterworfen wurde, durch welche der ausdrückliche Willen des durchlauchtigsten Protektors der Unternehmung: „Die Lösung dieser Aufgabe allen Architekten des In- und Auslandes durch Einladung zur Theilnahme an dem Konkurse" — zur Pflicht zu machen, ziemlich entschieden auf den Standpunkt der Illusion gestellt wird.

Die Feststellung des Programmes nämlich und die Anordnung von dessen öffentlicher Kundmachung erfolgte durch Se. Kaiserliche Hoheit den durchlauchtigsten Herrn Erzherzog Ferdinand Max am 26. März d. J. Wenige Tage darauf erfolgte die Kundmachung in einigen österreichischen Zeitungen, wie uns erst jetzt Veranlassung gegeben wurde, in Erfahrung zu bringen in folgender Weise:

Konkurs-Programm

für die in Folge des Aufrufes Sr. kaiserl. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Ferdinand Max in Wien zu erbauende Votivkirche.

1. Zur Theilnahme an diesem Konkurse sind alle Architekten des In- und Auslandes eingeladen.

2. Die Kirche wird auf dem durch die Allerhöchste Gnade Sr. Majestät des Kaisers dazu gewidmeten Platze, dem kaiserlichen Schlosse Belvedere gegenüber, in dem am höchsten gelegenen Stadttheile von Wien ausgeführt werden.

3. Die Kirche soll vier bis fünf Tausend Menschen fassen können, im gothischen Style erbaut werden und zwei Thürme erhalten. Außer dem Hochaltare werden vorerst nur zwei Altäre angebracht, jedoch ist Raum für noch mehrere Altäre in dem Bauplane anzuordnen.

Es sind keine Emporen, doch im Chore zwei große Oratorien anzubringen.

4. Für die Bauführung sind 1,500,000 fl. C. M. bestimmt. Die Kosten der Altäre, so wie der gesammten inneren Ausschmückung sind in dieser Summe nicht inbegriffen.

5. Die Einhaltung der Bausumme ist in einem ausführlichen Kostenanschlage ersichtlich zu machen. Zur Ausarbeitung desselben kann nebst dem Situationsplane, worauf die Beschaffenheit des Bauplatzes angegeben ist, auch ein Preisverzeichniß der in Wien üblichen Materialpreise und Arbeitslöhne bei dem Secretair des leitenden Comité's, Dr. Perthaler, Wallnerstraße Nr. 263, behoben werden, an welchen man sich auch wegen allenfalls gewünschten Auskünften in Betreff dieses Konkurses zu wenden hat.

6. Die Pläne sind im Maßstabe von 9 Linien = 2 Centimetres für eine Wiener Klafter = 1.89 Metres in reinen Contouren auszuführen und müssen aus so vielen Grundrissen, Aufrissen und Durchschnitten bestehen, als erforderlich sind, um den Entwurf, der übrigens auch zu cotiren ist, in jeder Beziehung verständlich darzustellen.

7. Jeder Entwurf ist mit einem Wahlspruche zu bezeichnen und bis 1. November 1854 mit der Adresse: „an das leitende Comité für den Bau der Votivkirche" in der fürsterzbischöflichen Konsistorialkanzlei in Wien zu überreichen.

Ein den Entwurf begleitendes, von außen mit demselben Wahlspruche versehenes, unter Siegel gelegtes Blatt muß den Namen und Wohnort des Konkurrenten enthalten.

8. Die Wahl des Entwurfes haben sich Se. kaiserl. Hoheit der Herr Erzherzog Ferdinand Max unter dem Beirathe Höchstihres allerdurchlauchtigsten Oheims, Sr. Majestät des Königs Ludwig von Baiern, vorbehalten.

9. Der zur Ausführung gewählte Plan wird mit 1000 Stück Dukaten in Gold honorirt. Außerdem behalten sich Se. kaiserliche Hoheit vor, für einige andere gelungene Ausarbeitungen, welche übrigens Eigenthum der Verfasser bleiben, eine Vergütung von je 1000 fl. C. M. zu gewähren.

Es unterblieben die Bekanntmachung in Zeitungen des Auslandes, wie auch die Zusendungen betreffender Programme in besonderem Abdruck an die öffentlichen Kunstinstitute und an einzelne ausgezeichnetere Künstler: alles herkömmlich in Fällen, wo bei der Lösung künstlerischer Aufgaben eine allgemeinere Betheiligung gewünscht und gewollt wird. — Unter dem 5. April brachte zwar, wie wir hören, die Augsburger Allgemeine Zeitung — das in Norddeutschland gelesenste Süddeutsche Blatt — in der Form eines Correspondenz-Artikels fast die vollständige Mittheilung des Programmes wie es jetzt vorliegt doch unter dem Ausdruck „der wesentlichsten Punkte desselben", welche dem Correspondenten seien mitgetheilt worden — nicht als öffentliche Kundmachung des Programmes selbst; diese wurde bezeichnet als „nächstens bevorstehend." — Es scheint demnach, auch dem wiener Correspondenten des genannten Blattes sei die Kundmachung in den österreichischen Blättern entgangen. Die Künstler harrten vergeblich auf wirkliche Bestätigung jenes Artikels, dem beiläufig, wie jetzt sich erweist, eine kleine und für die Künstler doch unendlich wichtige Angabe mangelte: die Angabe des Maßstabes in welchem die Zeichnungen gewünscht wurden und von dessen Kenntniß der Anfang der Arbeiten durch die Künstler, welche sich betheiligen wollten, abhängig blieb. — Auch wir hatten uns von der betreffenden Instanz keiner Mittheilung zu erfreuen. Erst vor wenigen Tagen — also fast drei Monate nach der Kundmachung in den österreichischen Blättern empfing man außerhalb Oesterreich, durch die so eben erschienenen jüngsten Hefte der Wiener Allgemeinen Bauzeitung, das vollständige und bestätigte Programm und volle Kenntniß der Sachlage.

Den also betroffenen Künstlern bleiben demnach bei dem festgestellten Einlieferungs-Termine der Arbeit zur Vollführung derselben von den ursprünglich frei gegebenen sieben Monaten Zeitfrist deren nur vier noch übrig.

Wir vernehmen in den uns näher liegenden Kreisen und auch darüber hinaus, daß in dieser kurzen Zeitfrist die Arbeit schwerlich von irgend einem der also berührten Künstler werde beschafft werden können: dazu sei sie zu bedeutend durch ihren Inhalt und durch die, bei ihr geforderte, materielle Form. — Es ist dies doch keine Arbeit — so hörten wir Künstler von Bedeutung sich aussprechen — welche man in das Gebiet der täglichen Routine-Arbeiten rechnen und im Galopp-Tempo abfertigen kann; letzteres ist überhaupt nur möglich, wo es um die Anwendung rein materieller Kräfte sich handelt und über dieselben ohne Rückhalt verfügt werden darf. Doch Arbeiten des Geistes, ungewöhnlicher Art, den höchsten Beziehungen der Menschheit zugewendet, in ihrer praktischen Realisation auf die vielseitigsten Thätigkeiten influirend und auf dem Wege ihrer Erfindung die Kräfte des Geistes und jene des Gemüthes in

einem fortdauernden Wechselprozeß alterirend: derartige Arbeiten bedürfen zu ihrer Bewältigung ihr natürliches Maß von Zeit. Eine solche Forderung auszusprechen kann den Künstlern der Gegenwart nicht zum Vorwurf angerechnet werden; da möge man nur einen flüchtigen Blick werfen auf die Sammlung von Handzeichnungen des Herzogs von Sachsen-Teschen; selbst bei den Arbeiten der großen Geister des XVI. Jahrhunderts, welche Sorgfalt, welche Mühe, welch' zweifelhaftes Sinnen, welche Umgestaltungen ihrer ersten Gedanken für ihre nochmals vollkommensten Kunstwerke! Zudem, so hören wir, wird die geforderte Arbeit sehr zeitraubend durch den festgestellten, sehr bedeutenden Maßstab, der dem Zwecke allerdings entsprechend sein und alle Pfuscherei und Unklarheit entfernt halten dürfte, aber doch die einzelnen Zeichnungen zu einem Riesenformat hinaustreibt und mindestens sieben derartiger Blätter sind zur halbwege vollständigen Entwickelung des Baues nothwendig. — Endlich möge eine billige Beurtheilung der Sachlage in Erwägung ziehen, daß von den gebildeteren und talentreicheren Künstlern, welche für die Lösung dieser Aufgabe als die besonders berufenen dürften anzusehen sein, schwerlich irgend Wer sich finden möchte, der für den Augenblick beschäftigungslos und nicht theilweise schon gebunden durch bereits übernommene Pflichten, der schönen Arbeit die sämmtliche, bis zum Ablieferungstermine noch übrige Zeit, widmen könnte. Die eben ausgesprochenen Ansichten und Situationen dürften — wenn wir nicht irren — ziemlich von allen außerhalb von Oesterreich lebenden Künstlern getheilt worden und hierdurch der in dem Programm enthaltene Wunsch für das bedeutungsvolle Werk eine große Zahl von künstlerischen Kräften sich bemühen zu sehen und sie nutzen zu können, füglich nicht in Erfüllung zu bringen sein. In dieser Angelegenheit wünschen wir gern allen übrigen Künstlern voran, einem österreichischen Künstler den Sieg; doch thut es uns wehe, daß durch die angeführten Aeußerlichkeiten einem großherzig empfundenen Willen nicht wird genügt werden können und die Gränzen des Kampfsfeldes ihm entgegenlaufend enge zusammen gezogen werden sollen.

Sollte man noch geneigt sein, die öffentlich documentirte Absicht aufrecht zu erhalten, so wäre bei dem Thatbefunde eine Abhülfe immer noch möglich: Verlängerung des Ablieferungstermines der geforderten Arbeiten um einige Monate.

Wir glauben der Sache wie den Künstlern schuldig zu sein, diesen Wunsch öffentlich auszusprechen und ihn als eine Bitte der gnädigsten Erwägung des durchlauchtigsten Protektors der Unternehmung in Ehrfurcht anheim geben zu dürfen.

Andeutungen zu einer Geschichte der Physiognomien.

Von **A. von Eye.**

(Schluß.)

Mit dem Anfange des 17. Jahrhunderts macht sich im Gegentheil ein merkwürdiger Ansatz zu neuern Entfaltungen bemerkbar. Die Haltung richtet sich auf; die Züge werden wieder fest und bestimmt und dieses selbst in höherem Grade, als es je vorher der Fall gewesen. Aber die wohlthätige Unmittelbarkeit aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts ist für immer dahin. Die Natur trägt und hebt nicht mehr den Geist, sondern dieser sucht jene zu erfassen und zu bilden. Aber er findet noch immer in ihr selbst kräftige Werkzeuge für sein Bemühen; er ergreift den Stoff mit gewaltiger Hand und umschreibt noch großartige Formen. — Was sind das für Gesichter vor und während des 30jährigen Krieges, die Züge wie aus Eisen geschmiedet! Es ist, als ob sie besonders zugerichtet seien, um eine so schwere Zeit zu tragen. Andrerseits mußten auch solche Gesichter aus solcher Zeit hervorgehen. — Wir bekommen kein besseres Bild davon, als wenn wir die großen Kupferwerke mit Portraits damaliger Zeitgenossen durchgehen, z. B. die van Dyk'schen Portraits oder die Gesandten beim westphälischen Friedensschlusse, von Anselm van Hulle gemalt und von verschiedenen trefflichen Künstlern in Kupfer gestochen: lauter höchst ausdrucks- und bedeutungsvolle Gesichter; wir fühlen uns fast klein einer solchen Versammlung gegenüber. Aber zugleich überschleicht uns ein unheimliches Gefühl. Ueberall derselbe Ernst und die Schwere der Zeit, dieselbe Strenge der Lebensanschauung; kaum eine Spur von heiterer Hingabe an das Gefühl des Daseins, von Mitleiden mit unbeachtet gebliebenen Regungen der Seele.

Die sogenannten spanischen Gesichter und Wallensteinsköpfe sind vorherrschend hohe, gerunzelte Stirnen mit kurz verschnittenem oder in völliger Länge herabwallendem Haare; Augen mit herbem, ja starrem Blicke; scharfgeschnittene, große Nasen; schmale, gefurchte Wangen; der kreisförmige Schnitt des Bartes die Strenge des Ausdruckes noch vermehrend. Bis an's Boshafte und wahrhaft Dämonische geht der Charakter manches geistlichen Gesichtes in dieser Zeit, z. B. das der beiden bambergischen Bischöfe, Johann Georg und Johann Gottfried, von denen der eine das bekannte Hexenhaus bauen ließ, deren beider abschreckende Gesichtszüge Peter Isselburg uns in trefflichen Kupferstichen bewahrt hat. Daneben zeichnen sich aber auch manche schöne, wohlthuende Gesichter aus, z. B. das des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm, von W. Kilian gestochen, welches in reinen, idealen Zügen Milde und Entschlossenheit so paart, daß es auf äußeren Anstoß ankommt, welcher charakteristische Ausdruck der vorherrschende werden wird. Eine überaus anziehende Gesichtsbildung hat Otto von Guericke, in der oben erwähnten Sammlung der Gesandten des westphälischen Friedens enthalten. Ziemlich mager im Antlitz, zeigt er doch in dessen Bau große Regelmäßigkeit und voll ausgeprägte bedeutsame Formen; unter dem allgemeinen Ausdrucke der Zeit ein äußerst mildes, aber ebenso geistreiches Innere verrathend. — Interessant ist es auch, in demselben Werke die verschiedenen Nationalitäten zu vergleichen, die darin in seltener Vereinigung, alle unter dem Schlaglichte des nämlichen Zeitgeistes sich zusammengestellt finden. Die Spanier tragen alle Eigenthümlichkeit des letzteren in höchster Potenz — wahrhaft katholische Gesichter, voll finsterer Majestät. Die Franzosen tragen zum Theil schon Gesichter, die bei uns erst weit später aufkommen. Ihrem Gesandten, Baron d'Avaucour, sieht man schon, wir möchten sagen, die Revolution in den Augen glühen. Sein Haar starrt lang und ungeordnet; sein Haupt ist so geneigt, daß die Augenbrauen uns in gerader Linie entgegen treten. Aus seinem unheimlich brennenden, aber nicht unklaren Blicke schaut eine Seele, die bis zum letzten Halte angegriffen ist, aber eben diesen zusammenhält, um von da aus die Welt anzugreifen. Die Deutschen haben, obwohl der leidendste Theil, sich doch den besten Muth bewahrt — freilich sind die betrübten Gesichter damaliger Zeit nicht abgebildet worden. Die Niederländer verhehlen nicht das bekannte Phlegma; die Schweden zeigen große innere Gemüthsruhe, deren wohlthuender Ausdruck nur zu oft durch den der Anmaaßung getrübt wird.

Nach dem 30jährigen Kriege macht sich im Leben wie in den Physiognomien eine bedeutende Abnahme und Erschlaffung bemerkbar. Die Zeit war zu hart über die Menschen gegangen; sie hatten sie ertragen, aber zugleich mit ihrer ganzen bisherigen Verfassung sich mit ihr ins Grab gelegt. Alle bisherigen Formen waren zerschlagen; es gab nur noch Schutt und Rohstoff, aus dem der letzte übrig gebliebene Geist — zwar nunmehr geläutert bis auf den kleinsten Rest der ihm anhaftenden Materie — neue Formen zu bilden anfangen mußte. — Die Züge des Gesichtes verlieren zunächst in hohem Grade das bestimmte, charakteristische Gepräge,

welches in der vorigen Epoche sie auszezeichnet hatte. Sie werden zu bloßen Falten im Gesichte; diese mehren sich bis ins Unbegrenzte und verlieren alle deutliche Form. Man erkennt nicht genau, wo sie anfangen, noch wo sie aufhören. Fast aller lebendige Ausdruck hat sich ins Auge zurückgezogen und legt anfänglich auch da nur Zeugniß ab, daß er nicht gänzlich fehle. Die neue zeugende und bildende Kraft des Geistes tritt nicht sogleich hervor. Das Bewußtsein sucht fürerst in der Zerstörung nur einen Zufluchtsort, ein Unterkommen, wo es für sich selbst zu sorgen sich begnügt. So begegnen wir in dieser Zeit vielen Philistergesichtern; im Gegensatze zu diesen jedoch auch manchem Paul Gerhard'schen Kopfe, in dem derselbe Ausdruck der Frömmigkeit, der im 15. Jahrhunderte sich unbewußt den Gesichtern auflegte, jetzt mit Bewußtsein getragen wird. Wo der Geist sich lebhafter offenbart, nimmt er meistens unter gewissen Modifikationen den Ausdruck des Schmerzes und der Sehnsucht an — und dieser Geist ist es, der in folgender Zeit weiter zur Ausbildung kommt. Der Zug der Sentimentalität wird bald zum Grundzug der Physiognomien. Er tritt zwar zunächst noch als natürliches oder vielmehr historisches Ergebniß auf; giebt sich noch mehr in Einzelheiten zu erkennen und scheint zweck- und absichtslos. Von jetzt an werden auf Portraits z. B. die Blumen in den Händen der Abgebildeten häufig, nicht nur bei Frauen, sondern auch bei Männern. Schon am Ende des 16. Jahrhunderts ließen sich Aerzte oft zum Zeichen ihres Berufes mit Kräutern in den Händen abbilden; die spätere Zeit fand in diesen zarten Beigaben, die sich gradezu in Blumen umwandelten, ein passendes Symbol für ihre Gemüthsstimmung. Ebenso findet sich jetzt oft auf Bildern die schräge Haltung des Hauptes und die des ganzen Körpers in eine Schlangenlinie gezogen. Die Augenbrauen finden sich in der Mitte hochgezogen, an den Enden herabgesenkt; der Blick geht über den Horizont hinaus. Die Gesichter sind entweder mager oder fett; die Kinnladen hart heraustretend oder durch ein Unterkinn verdeckt: das feste Kernfleisch der früheren, natürlich gesunden Zeiten schwindet mehr und mehr. — Uebrigens treten jetzt aus der bürgerlichen Gesellschaft fast dieselben Klassen und Personen wieder auf, denen wir auch am Ende des vorigen Jahrhunderts begegneten: Patrizier, Rathsherren, Gelehrte, Künstler u. s. w., die im Anfange des Jahrhunderts fast gänzlich von Kriegsleuten und Staatsmännern verdrängt waren. Wir haben dieselben Personen, aber mit veränderten Gesichtern. Den kläglichsten Eindruck machen im Allgemeinen die Künstler, denen man anmerkt, daß sie Nachgeborene sind. Der Wetteifer mit den Alten kostet ihnen um so mehr Anstrengungen, je weniger die innere Kraft dem Streben entspricht, und dieses zehrt um so mehr aus, je weniger der Erfolg Ersatz bietet. Ergötzlich sehen meistens die Landjunker aus, die entweder gar keinen, oder einen über alle Zeiten erhabenen Ausdruck tragen.

Häufig werden in dieser Zeit die Abbildungen von Leichen, Personen fürstlichen oder privaten Ranges auf dem Paradebette dargestellt — die sehr lehrreich sind. Ein lebendes Gesicht mit dem Ausdruck der inwohnenden lebendigen Seele, mit seinem Empfinden, Wollen, Wünschen, Hoffen und Denken enthält immer schon ein Stück seiner Zukunft in sich und verlangt bis zu einem gewissen Grade Anerkennung seiner dereinstigen Vollendung, die, wenn auch nicht ohne Berechtigung doch auch nicht ohne Täuschung ist. Auf den Gesichtern der Gestorbenen aber zeigt sich ohne Hehl und weiteren Anspruch, was bis dahin der abgeschiedene Geist vollbracht und was ihm zu thun übrig geblieben. Das Dasein, soweit es fertig, liegt enthüllt da; wir können auf das fernere Leben schließen, aber dieses reizt und verwirrt uns nicht mehr. In Abwesenheit des gestaltenden Prinzipes erkennen wir das Gestaltete um so besser; wir sehen nicht mehr sowohl, was geschehen wird, sondern was geschehen ist. Ein belebtes Gesicht, eben weil es am Leben Theil nimmt, ist in fortwährender Bewegung und Veränderung; es ist, wie unser ganzes Dasein, mehr ein Prozeß, der sich vollzieht, selbst zu seiner Vollziehung mitwirkt und sich nach Vortheil und Gelegenheit ein besonderes Ansehen zu geben vermag. Ein Todtengesicht giebt sich ruhig der Betrachtung preis; es ist die aus dem Prozesse hervorgegangene Krystallisation, gleichsam eine Rechnung mit untergezogenem Striche und festgesetztem Facit. — Oft sind diese Abbildungen schlecht und unbrauchbar; oft aber gut und sehr interessant; so z. B. eine Reihe von Brandenburgischen Fürsten und Fürstinnen.

Mit dem 18. Jahrhundert tritt die Art und Weise der Bildung, wie sie nunmehr die herrschende wird, deutlicher hervor. Bis dahin hat die Bildung einen Gang genommen, welchen die Philosophie als den natürlichen zu bezeichnen pflegt! Glücklicher Instinkt mehr als bewußte Absicht hatten gewirkt; man hatte den Geist, wie er aus der allgemeinen Zeitstimmung und besondern Verhältnissen hervorging, unreflectirt in sich aufgenommen und wirken lassen. Jetzt aber war der Geist, auf dem Trümmerhaufen seiner bisherigen Gestaltungen, durch die schweren Schicksale des Ganzen und Einzelnen zum Aeußersten gebracht, zur letzten Erfassung und Haltung seiner selbst, zum Durchbruche des Selbstbewußtseins gelangt. Er hatte, frei, so weit es möglich, von seiner natürlichen Grundlage und seinen materiellen Bedingungen, als selbständiges Wesen, in höherer Berechtigung und weiterer Machtvollkommenheit sich erfaßt. Er begann, einen prüfenden Blick in die Vergangenheit und vorauseilenden Willen in die Zukunft zu senden; begnügte sich nicht mehr, unbekümmert um die letztere, nur die Gegenwart auf's Beste zu gestalten und jene, wie auf wohl angelegtem Grunde, sich selbst aufbauen zu lassen. Man fing an, mit Bewußtsein, mit vorgestecktem Ziele und vorschwebendem Ideale an der Zeit, an sich selbst und auch am Gesichte zu arbeiten. — Aber welches sind die Erfolge, die wir zunächst gewahren! — Kindische Spiele, Thorheiten, Verzerrung, Zwang und Unnatur; Perrücke, Haarbeutel, Zopf, Puder, Schönpflästerchen, Coquetterie, Pedanterie und Charlatanerie in jeder Weise und jedem Grade! — Aber konnten wir von der ersten Wiegenregung des neugeborenen Geistes etwas Anderes erwarten? — Das trostlose, abgeschmackte 18. Jahrhundert war dennoch die Zeit, aus der unser zu hellerem Bewußtsein erwachte und mehr und mehr erwachende Geist hervorgegangen! Und gerade in dem gewaltigen Fehlschlagen seiner ersten Versuche, in dem unaufhörlichen Haschen nach neuen Formen und Moden, in dem schnellen Wechsel des für schön und gut Gehaltenen merken wir, welcher innere Drang dem strebenden Geiste beiwohnte. Verfolgen wir seine Spuren einmal auf anderem Gebiete, wo sein inneres Bewegen und Regen noch deutlicher sich zeigt; sehen wir die Kunst, oder um etwas spezielleres zu nennen, die Baukunst und die damit in Verbindung stehende Plastik, den sogenannten Zopfstyl an. Rufen wir in unserer Vorstellung z. B. die Schlösser von Sanssouci oder den Zwinger in Dresden zurück. Diese Schnörkel, Arabesken, Guirlanden, Muscheln, Gallerte und andere Figuren sind ein leibhaftiges Abbild der Zeit. Unendlicher Reichthum, unerschöpflicher Verrath an Stoff, Kraft und Bewegung! Wie sie sich winden und drehen diese Karyatiden; wie sie sehnsüchtig wie nach einem geahnten, aber noch unbekannten Schatze Augen und Mund aufsperren, diese Köpfe in den Fechterfestons! Da wird Alles versucht und durchprobirt, Naivetät, Anmuth, Würde und tragische Majestät, altes und neues Leben. Aber Nichts gelingt; Alles wird Unnatur, Coquetterie, Grimasse und Carrikatur. Doch bleibt man eben auch bei keinem stehen und bekundet dadurch, daß man im Grunde wirklich nach dem Reinen strebe und nur mit dem Vollkommenen sich zufrieden geben werde. Es wäre völlig unhistorisch, bei all' diesen Grimassen verzweifeln und in der Unberathenheit innerliche Rathlosigkeit finden zu wollen. — In der ersten Hälfte des Jahrhunderts zeigen sich

zwar noch wenig Anklänge, die Besseres hoffen ließen; höchstens hie und da Züge von wahrer weiblicher Anmuth, die nun erst sich zu entfalten beginnt, wie sie unserm jetzigen Schönheitsgefühle entspricht. Das weibliche Gemüth konnte zwar auch am ersten aus dem Wirrwarr und dem selbst aufgelegten Zwange sich befreien, weil es doch im Ganzen im Hintergrunde des Spieles stand. Doch erleidet gerade in dieser Periode dieser Satz auch die häufigsten und auffallendsten Ausnahmen. — Im Allgemeinen bemerkt man, daß die geistige Stimmung und Anschauung schon in der Jugend durch Erziehung und Unterricht nach einem bestimmten abstrakten Vorbilde formt und das Gesicht in die gehörigen Falten gelegt wird. Das ideale Vorbild ist aber noch weit entfernt, ein rein menschliches, allgemein gültiges zu sein; es modificirt sich nach den verschiedenen Ständen und Klassen der Gesellschaft, und jede hat eine besondere Façon der Moral und des Gesichtes. Unter dieser allgemeinen Form aber, in welche jedes Gemüth und Gesicht eingezwängt wird, offenbart sich oft ohne Hehl die innere, unbeachtet und ungebildet gebliebene Natur, die unter der oberflächlichen Politur sich dann meistens gewaltig plump und roh ausnimmt. Dies erkennt man vornämlich an der Haltung oder vielmehr Haltungslosigkeit des Mundes, der, während Blick und alles Uebrige das nöthige Gepräge tragen, auf beleidigende Weise den wahren Zustand der inneren Seele verräth. — Auf die Schilderung des Einzelnen brauchen wir uns nicht einzulassen; jene Perücken- und Ordonnanzgesichter, Raths- und Amtsmienen, jene pastellgemalten Vettern und Basen mit den französisch-arkadischen Schäferzügen sind in alten Familienbildern als Denkmäler der Verehrung und Warnung genugsam verbreitet und bekannt.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber treten in immer wachsender Anzahl und Bedeutung die Gesichter auf, welche die irrende Menschheit auf den richtigeren Weg bringen sollten. Auch sie sind bekannt und der näheren Beschreibung nicht bedürftig. — Aber was ist in unserer Zeit der Erfolg dieser geistigen Bewegung und Hebung in den Verhältnissen des Lebens wie der Physiognomien? — Schauen wir auch da umher; die Monumente fehlen noch weniger.

Maximilian des Ersten Stammbaum, und dessen „Botende Mendl“ [1]).

Die kurze Ruhe, deren Kaiser Maximilian in seinem vielbewegten Leben nach Abschluß des Tridentiner Friedens genoß [2]), darf als der Wendepunkt betrachtet werden, wo er sich der Kunst und der Wissenschaft zuneigte. Nachdem er bereits den Anfang gemacht, die Ereignisse seines ritterlichen Lebens zu verzeichnen, stellte er sich die Aufgabe, den Geschlechtsregistern seines Hauses bis auf ihren frühesten Ursprung nachzugehen, sie geschichtlich festzustellen und sodann im Druck herauszugeben, um mit ihnen eine Reihe von ihm selbst entworfener Geschichtswerke zu eröffnen; ein Lieblingsgedanke seiner Jugend, wie er selbst gesteht [3]), der fortan seine Thätigkeit unausgesetzt in Anspruch nahm. Die Realisation dieses Unternehmens, das ihn achtzehn Jahr lang bis an sein Ende beschäftigte [4]), hat er zwar nicht das Glück gehabt zu erleben, doch zeugen vorhandene umfassende Vorarbeiten für den beharrlichen Eifer, womit er dieses Ziel verfolgte, der ihm den Nachruhm zugesichert, ein ernstes Studium der Genealogie in Deutschland begründet zu haben.

Namhafte Gelehrte seiner Zeit, die zum Theil den Titel kaiserlicher Historiographen führten, waren beauftragt, Materialien für diesen Zweck zu sammeln, unter denen J. Tritheim zu Würzburg, vormaliger Abt von Spanheim, Joh. Stabius zu Nürnberg, Joh. Manlius oder Mennel, Prior der Carthause zu Freiburg im Breisgau, und Conr. Peutinger zu Augsburg [5]) hier anzuführen sind. Peutingern insbesondere ward der Auftrag, die Anfertigung der illustrirenden Holzstöcke und den Druck zu veranstalten, denn Formenschnitt und Bücherdruck waren in Augsburg, dieser dem Kaiser besonders werthen Stadt, wo er sich angekauft hatte und oft und gern verweilte, zu Anfang des sechszehnten Jahrhunderts zu hoher Vollkommenheit gediehen.

Tritheim, der sich schon frühe mit solchen Studien beschäftigt, und unter andern die Abkunft des Habsburgischen Hauses von den Franken und dieser von den Trojanern aufgefunden hatte, verdankte wohl diesem Umstande die Ehre, den Kaiser im Jahre 1508 an den Rhein zu begleiten [6]), auf welcher mehrmonatlichen Reise er die Approbation der von ihm entworfenen Genealogie erwirkt haben wird, weil bald darauf Peutinger eine auf dieselbe bezügliche Folge von Holzstöcken ausführen ließ [7]).

Um dieselbe Zeit wurde auch Dr. Manlius, begleitet von Capellan Suntheim, vom Kaiser ausgesandt, um in Ober- und Nieder-Deutschland, Frankreich und Italien, Nachforschungen in dieser Hinsicht anzustellen [8]), und seine eingehenden Berichte mochten Maximilian in den Stand gesetzt haben, ungeachtet neuer kriegerischer Unternehmungen und wiederholter Feldzüge in der Lombardey und den Niederlanden, die Ausarbeitung des Textes, die er sich persönlich vorbehalten hatte, schon im Jahre 1512 beendigen zu können [9]); dennoch dürften die widerstreitenden Ansichten seiner Historiographen dem Drucke Hindernisse in den Weg gelegt haben, denn die Sache blieb auf sich beruhend, bis Manlius von seiner großen Reise zurückkehrte, deren Ergebnisse er in einem bändereichen Werke, der Geburtspiegel genannt, aus Freiburg vom 9. Aug. 1514 datirt, dem Kaiser überreichte [10]).

Manlius statuirte, wie Tritheim, die Trojanisch-Fränkische Abkunft des Hauses Habsburg, doch war sein Stammbaum in mehreren Theilen abweichend, wie er denn unter anderm die directe Descendenz von Karl dem Großen ableitete, woran Tritheim nicht gedacht hatte. Peutingern wurde also der Auftrag, beide Systeme zu prüfen, dessen dieser stets mit Arbeit überhäufte Staatsmann sich entzog, wovon Tritheim Veranlassung nahm, dem Kaiser dringend an-

---

[1]) Th. Herberger, Conrad Peutinger in seinem Verhältnisse zu Kaiser Maximilian I. Augsburg 1851. 4. Soltmann, Deutsches Kunstblatt. 1851. p. 231.

[2]) D. 13. Oct. 1501.

[3]) „Wie der Jung Weiß kunig die alten gedächtnuß insonders lieb hat.“ Der Weiß kunig. Cap. 24.

[4]) Glareanus, Schreiben an Franz I. (?) Cod. 8062 der Kais. Hofbibl. zu Wien. J. Chmel, Handschriften der Wiener Hofbibl. I. p. 13.

[5]) Es scheint, daß P. bei Veranlassung einer Reise nach Wien 1506 in die Pläne des Kaisers eingeweiht wurde, und ein von ihm begonnenes „Kaiserbuch“ damit zusammenzuhängen; von da an steht er in regelmäßigem Briefwechsel mit demselben.

[6]) Hegewisch, Geschichte der Regierung Kaiser Max. I. Thl. 2. p. 178. Anm. a.

[7]) Herberger l. c. Anm. 88.

[8]) S. v. Birken, Ehrenspiegel p. 9 und 1371.

[9]) „Wir haben auch an gestern unsern Stammen gantz vnd gar ausgemacht vnd beschlossen, vnd demselben auch dem Peutinger zu trutzen zugeschickht.“ Schreiben Max. an Siegm. Grafen von Dietrichsstein, vom 14. Oct. 1512. Neue Bibl. d. sch. Wissensch. u. fr. Künste. Band 21. p. 47.

[10]) W. Cod. 8070. Manlius hat seine Nachrichten „aus annalibus, martirologiis, seelbüchern, Sarchen, grablichen vberschrifften, stifftbüchern, Testamentzedel, Cronicken, matrikel, register, Rodeln, vrbarbücher, kirchmuren, altdarn, statorten, wappen vnd figuren, müntzen, brieff vnd sigel vnd ander schrifften“ gezogen. Siehe dessen Vorrede zum Geburtspiegel. Chmel l. c. p. 1.

zuliegen, sofort ohne weiteren Zeitverlust seine Conclusion zum Drucke zu befördern [11]).

Maximilian nahm Anstand hierauf einzugehen, sondern übertrug nunmehr die Revision dem Stabius in Nürnberg. Tritheims und Manlius Ausarbeitungen wurden ihm zugefertigt, um zugleich als Hülfsmittel bei dem Oesterreichischen Stammbaume zu dienen, der an Dürer's Ehrenpforte Verwendung finden sollte, mit deren Herausgabe Stabius im Auftrage des Kaisers eben beschäftigt war.

Stabius strenges und unumwundenes Urtheil fiel dahin aus, daß so wenig die eine als die andere Conclusion ihn befriedige; beide gereichten, seiner Meinung nach, fürwahr mehr zum Schimpf als zur Ehre des Kaiserlichen Hauses — er enthalte sich auszusprechen, wie solche Autoren von Rechtswegen traktirt werden müßten. Er könne keiner dieser beiden Genealogieen beipflichten, gedenke daher selber eine dritte aufzustellen [12]).

Die Rücksichtlosigkeit seiner Ausfälle gegen den vormaligen Abt von Spanheim, den er wie einen Charlatan darstellt, der sich auf Handschriften berufen habe, die nicht existirten, und dem er grobe Anachronismen nachweiset, übersteigt so sehr jedes Maß des Anstandes, daß man annehmen darf, seine herbe Kritik, der sogar ein Zerrbild auf den gelehrten Benedictiner beigefügt war [13]), sei erst nach dessen Tode (im Dec. 1516) abgefaßt worden [14]). Sie hatte die Folge, daß Tritheim's Ausarbeitung bei Seite gelegt wurde.

Stabius versprochener Stammbaum in Dürer's Ehrenpforte beginnt nun erst mit Chlodevaeus, dem ersten Christlichen Könige der Franken; denn es scheint, der gewissenhafte Mathematiker habe sich mit der fabelhaften Trojanischen Ahnenfolge nicht befreunden können, so wie er auch dem Seb. Brand seine „frembden vnd seltzamen" Oestreichischen Heiligen nicht gelten lassen wollte, der jedoch an Manlius eine Stütze fand. In diesem Falle wußte Stabius sich der lästigen Tenkrer unter dem Vorgeben zu entledigen, sie seien des Christlichen Glaubens und der heiligen Taufe nicht theilhaftig geworden [15]), während er doch einer Folge Römischer Kaiser, mit Julius Caesar beginnend, als Vorgänger Maximilians, einen Platz im Werke eingeräumt hatte.

Was demnächst, nachdem Tritheim beseitigt war, den Dr. Manlius betrifft, so resolvirte Maximilian, Stabius solle sich mit demselben „in den zotendn Mendln" vergleichen [16]), bei welchen Unterhandlungen er den Kürzeren gezogen haben wird; denn nachdem Manlius dem Kaiser den letzten Band seines Geschichtspiegels überreicht hatte, sehen wir Letztern während des Reichstages zu Augsburg im J. 1518 diese Angelegenheit mit demselben allein verhandeln, wobei von Stabius nicht ferner die Rede ist.

Dr. Manlius, also siegreich aus diesem Conflikt hervorgegangen und fortan ganz in der Gunst seines Herrn befestigt, setzte seine Forschungen so gründlich fort, daß er im Stande war, den Stammbaum auf den Erzvater Abraham zurückzuführen [17]), welches Kunz von der Rosen, des Kaisers lustigen Rath, zu einem ergötzlichen Schwanke Veranlassung gab, den uns Fugger aufbewahrt hat [18]). Zur Würde eines Kanzlers des Johanniterordens emporgestiegen, begleitete er den Monarchen auf dem Heimwege nach Wien; während einer dreimonatlichen Krankheit, welche diesen am 11. Januar 1519 zu Wels hinraffte, finden wir erwähnt, daß er sich von Manlius in schlaflosen Nächten dessen Werk „Oesterreichischer Stammgeschichten" vorlesen ließ, deren vorwaltender Gedanke Maximilian's rastlos thätige Seele noch bis zum letzten Athemzuge erfüllte [19]).

---

[11]) Schreiben Tritheims an Max. v. 22. Nov. 1515. W. Cod. 9045*. Chmel l. c. p. 318. 320.

[12]) „Et quia tales conclusiones non ad gloriam, sed potius infamiam Illustrissime domus Austrie regerent. Deus omnipotens a me avertat, quod in id consentiam." W. Cod. 3327. Chmel l. c. p. 486.

[13]) Darstellung eines Mönchs mit drei Adlerköpfen, Scepter und Schwert: Federzeichnung. Chmel l. c.

[14]) Excerpta ex libris chronicis Abbatis Spanhamiensis. Trithemii cum glossa Stabii. W. Cod. 9045*. Chmel l. c. p. 312. 486.

[15]) Dessen Beschreibung der Ehrenpforte. B. Pirkheymeri opera c. Goldast. p. 176.

[16]) „Memorial was Dr. Mennel zu Augspurg handlen sol." W. Cod. 2834. Chmel l. c. p. 478.

[17]) W. Cod. 2810. Chmel l. c. p. 488. Im Weißkunig c. XXIV ist Noah genannt.

[18]) Fugger, Ehrenspiegel. Wiener Handschr. II. f. 309.

Vnnd nachdem der loblich K. Mß ainen grossen jnbrunstigen lust vnnd iebung mit seiner Maiestat voreltern geschlecht gehabt, auff daß sein M. dieselbige durch ain herrliche genealogiam vnnd geschlechtregister herfürbringen vnnd ann das liecht thuen möcht, da hett eß sich begeben, daß sein K. M. zu Augspurg gewesen vnnd ain wenig ruehe gehabt deß sich M. vber deß offterwennwerkh gesetzt vnnd daran gearbait wellches erwennter C. v. d. Rosen gesechen, vnnd ainen alten bettler auch ain altes reisiges frechs weib vnnderwisen vnnd abgericht, vnnd in waß gestalt sie den werden K. umb ain almuesen ansprechen solten, auch denen versprechen, daß inen nichts widerfaren solt, dann er selbst neben inen steen wolle. Disz zwai alte mann vnnd weib seind durch befurderung deß C. v. d. R. dieweil er allwegen seinen freien zuegang zue dem K. gehabt fur ir M. eben alß sie an seiner Genealogia mitt Herren Jacoben Manlio geratschlagt inn die stuben auf die Pfalz khommen, vnnd wie die hinein gangen, da ist C. v. d. R. vor inen daher getretten vnnd gesagt Lieber K. du darffest dich diser erbaren leut nitt entsetzen dann dieweil sie anzaigen daß sie dir nahennd befreundt sein hab ich dir sie zuegebracht damit du inn deiner grossen arbait nit Irrest vnnd daß endt deste belder erlaungen megest. Der loblich K hatt den Manmann lachend angesechen, vnnd Ime bevelch geben daß er die zwo personnen fragen vnnd widerumb anntworten solt, Manmann fragt den alten waß sein handel vnnd begeren seie, der alt Bettler sagt wie er vor grosser armuet verderben, vnnd dieweil alle mennschen vonn dem ersten Vatter Adam her schwester vnnd bruder sein, so were sein demuettig begeren, daß sein K. M. ime vonn gemainner bruederschafft vnnd freuntschafft wegen ain stattliche hilf erzaigen vnnd beweisen solt, nachmalen hat Ms daß weib gleichergestalt auch gefragt, die hett ime geanntwort daß sie ireß alterß inn dem vierzehennden Jar biß anher inn funnfzi iaren inn allen khriegen welch sein K. M. gefiert auch zu mießigen vnnd fridlichen zeitten ann seiner M. Hoff sich enthalten vnnd jederman vil liebe diennst mitt irem leib erzaigt vnnd bewisen habe vnnd dieweil alle mennschen vonn Adam herkhommen, so bitte sie die K. M. daß er sie solcher Sippschafft geniessen vnnd alse begaben lassen wolle, damit sie inn irem alter nit allain irer lanugen vnnd getreuen diennsten sonnder auch der gemelten freuntschafft halben geniessen vnnd empfinnden mecht, Darauff Manlius vonn dem K. beschaid empfanngen daß er iedem ainen plapert geben solt welches auch beschechen, darauf bise beide gesagt Allergenedigister K. eß gezimmet ewer großmechtigkait nit vnnß ain solche schlechte gab mitzuthailen, dieweil Ewer M. so reich vnnd inn hochem ansechen seinnd, darauf der M. geanntwort sie sollen sich bei annderen bruedern vnnd schwester auch bewerben vnnd wenn inen ain indeß so vil geben werde, so werden sie so reich werden daß sie daß almuesen nitt bedürffen, als aber bise zwai noch strenger anhielten, da hett inen M. geanntwort sie sollen welhgeen, denn da der K. allen solchen schwestern vnnd br. iedem ain iedlich almuesen geben solt, so wurde seiner M. weder Erb Schatz Lannd vnnd leut bleiben werden, Inndem seinnd sie darvon gangen, Darnach hett C. v. d. R. angefanngen vnnd gesagt, lieber K. vnnd du M. seinnd ir nitt beide grosse narren daß ir aller Dinng inn ewerem stammen bringen vnnd ausfieren wellen denn ie lennger ir hinnder sich suechen, ie mer mein K. mit disen zwaien armenn mennschen befreuandt sein werden, dann eß nit muglich daß dein geschlecht one narren hueren vnnd bueben sein mag, Darauf M. v. d. K. lachent gesagt, wir dachten wol daß diese hanndlung durch vnnsern C. zuegericht werden, fahr hin vnnd laß uns zuefrieden, denn wir ietzunder weitter zue hanndlen haben, darauff C. gesagt. Ja lieber K. ich bitte dich wann du ann mich khommest so setze mich ann ain guetts ertten daß man mich wol sechen muge, aber schreib weidlich vnnd laß deine schreiber feiren, vnnd ist damit abgezogen.

[19]) v. Birken, Ehrenspiegel p. 1360. Abgebildet in einem, wahrscheinlich von Dr. Mennel veranstalteten Gedenkblatte auf den Tod des Kaisers, bestehend in drei Holzschnitten von H. Burgkmair, nebst begleitendem Texte. F. v. Bartsch. Die Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek zu Wien. 8. Wien 1854. Nr. 2569.

Bei ſeinem Tode war die Genealogie noch weit von ihrer Vollendung entfernt und theilte das Schickſal faſt aller von ihm begonnenen Geſchichtswerke: der Ehrenpforte[20]), des Triumphzuges[21]), der Oeſterreichiſchen Heiligen[22]), des Weißkunigs[23]), des Freidall's[24]), denen noch andere folgen ſollten[25]), während er nur die Erſcheinung des alleinigen Theurdanks erlebte.

Bei allen dieſen Unternehmungen ging der Impuls gänzlich von Maximilian aus, er der ſelbſt die Dispoſitionen entwarf, das Material ſichtete und ordnete, den Text abfaßte oder doch redigirte, zum Theil ſelbſt in metriſche Form brachte, der ſorgfältig die Zeichnungen und die nach ihnen geſchnittenen Stöcke revidirte, hielt alle Leitfäden in ſeiner eigenen Hand beiſammen, wie aus den hinterlaſſenen Collectaneen klar hervorgeht; daher, als die bewegende Kraft verzeitig in Stillſtand gerieth, dieſe alſobald in ein verworrenes Chaos zerfielen, aus welchem nur unvollſtändige Bruchſtücke geſammelt ſind, während Vieles für immer verloren ſcheint.

Wir kommen auf die vorhin erwähnten, für den Oeſterreichiſchen Stammbaum beſtimmten, von Peutinger beſorgten Holzſchnitte zurück. In demſelben Jahre 1508, in welchem Tritheim Maximilian an den Rhein begleitete, erſchien zu Augsburg der Kaiſerliche Hofmaler Knoder oder Knoderer, „um etwas abzumalen", deſſen Gegenſtand jedoch aus der vorhandenen Quittung nicht hervorgeht[26]). Im Jahre 1510 hatte der Maler Hans Burgkmair dem Dr. Peutinger bereits 92 Stöcke zur Genealogie und zu andern Werken geliefert, und dafür 113 Fl. 45 Kr. erhoben[27]), von welcher Summe über 100 Fl. allein auf das Geſchlecht verwandt waren[28]). Daß Knoder damit in Zuſammenhang ſtehe, ſcheint ſicher, denn da Dr. Peutinger bei einer ſpäteren Veranlaſſung dem Kaiſer berichtet, er habe die Holzſtöcke der „zotenden Mendl" mit Knoders gemalten Patronen verglichen und conform befunden, ſo geht hervor, daß dieſer die Zeichnungen der Monumente lieferte, nach denen Burgkmair die Handriſſe für ſeine Formſchneider entwarf[29]).

Wenn demnach der Begriff „zotende Mendl", worüber die diſſentirenden Hiſtoriographen ſich vereinbaren ſollen, identiſch iſt mit einem zur Genealogie gehörenden Gegenſtande, ſo müſſen nothwendig die Holzſchnitte der Genealogie und die der „zotenden Mendl" ebenfalls identiſch ſein, und laſſen keine andere Erklärung zu, als Bildniſſe und Wappen des Oeſterreichiſchen Fürſtenhauſes, wie ſie zur Illuſtration eines Stammbaumes erforderlich ſind.

Endlich ſcheint es außer Zweifel, daß unter den oben angeführten 92 Holzſtöcken diejenigen einbegriffen waren, welche zu der Folge 77 Bl. von H. Burgkmair gedient haben, die im Codex 8018 der Kaiſ. Hofbibliothek zu Wien, als zum Geſchlechtsregiſter gehörig, enthalten iſt, derſelben Folge, welche A. Bartſch im Werke dieſes Meiſters unter No. 6 als Genealogie Maximilian's anführt, beginnend mit Hector und mit dem Kaiſer endigend. Nach der handſchriftlichen Notiz: „Praefati quidem omnes, quorum LXXVII numero sunt, fuere patres et filii regnaq. et provincias paternas continuo possidentes," iſt dieſelbe als ein abgeſchloſſenes Ganzes zu betrachten, wenn auch die Zahl der Generationen dem Zeitraume, den ſie umfaſſen, nicht angemeſſen ſcheint[30]). Da nun dieſe Reihefolge auf Tritheim's Concluſion beruht, ſo erklärt ſich die Ungeduld, womit er dem Kaiſer anlag, den Druck des Textes zu beſchleunigen, welches durch Tritheim's Tod und Stabius ſcharfe Kritik verhindert wurde. Die Stöcke blieben einſtweilen unbenutzt, umſomehr da Manlius neueſte Entdeckungen eine Erweiterung des urſprünglichen Planes nothwendig machten; denn nun beſchloß Maximilian, es ſollten „die Collaterales" in den Stammbaum aufgenommen werden[31]) und auch „der zotenden Mendl mueter;" welche von Manlius zu ordnen ſeien, nachdem aber Peutinger, an den der Befehl erging, ſich

---

[20]) Die Jahreszahl 1515 bezieht ſich auf Dürers Viſirung, denn noch am 18. Jan. 1516 überſandte Max. ſeiner Tochter Margarethe, Statthalterin der Niederlande, einen Entwurf zur Correctur und am 17. Febr. 1518 einen verbeſſerten zu demſelben Zwecke*); vielleicht einen Probedruck des Holzſchnitts, wie wahrſcheinlich alle exiſtirenden alten Exemplare. Unter Kaiſer Ferdinand I. ſcheint die letzte Hand daran gelegt zu ſein, als das Werk im Jahre 1559 edirt wurde, welche Jahreszahl auf einem der Stücke befindlich iſt: wohingegen die 24 auf Max. bezüglichen hiſtoriſchen Vorſtellungen bald nach deſſen Ableben in mehreren Auflagen erſchienen. Siehe H. Glay, die vier Ausgaben d. geſchichtl. Verſt. d. Ehrenpforte.

*) Le Glay, Correspondance de Max. I. I. II. Schreiben Max. 634 u. 661.

[21]) Unvollſtändig hinterlaſſen, ſowohl mit Bezug auf die Zahl der Stöcke als deren Ausführung, und dergeſtalt 1796 in Wien und London erſchienen. Das Werk zu ſchmücken, erdachte Pirkheymer einen Triumphwagen, der von Dürer geriſſen und von H. Reich in Holz geſchnitten, eine beifällige Aufnahme fand. Zwei Kaiſerliche Handſchreiben in B. Pirkhoymeri opera c. Goldast p. 172 und 176. Als aber Max. bald darauf ſtarb und das große Werk liegen blieb, gab Dürer, der für ſeine Arbeit und Auslage keine Bezahlung erhalten, ſeinen Triumphwagen 1522 auf eigene Hand heraus. Den Entwurf der Ehrenpforte nebſt Fragmenten einer metriſchen Erklärung aus Max. Feder gab v. Murr nach einer 1760 in Inſpruck aufbewahrten Handſchrift. Man erfährt daraus unter Anderm, daß Bildniſſe ſeiner Jägermeiſter, Muſici, Schalksnarren u. ſ. w. darin angebracht werden ſollten. Journal zur Kunſtgeſchichte T. IX. p. 3.

[22]) Die Oeſterreichiſchen Heiligen bilden eine Abtheilung der Genealogie und wurden 1799 zu Wien herausgegeben. In Dr. Memmels Geburtſpiegel befanden ſich nach Glareanus unter 400 colorirten Abbildungen 125 zu dieſer Folge gehörige. Ein altes Probedruckexemplar mit 124 Holzſchnitten beſitzt die Wiener Hofbibliothek, deren obige Ausgabe nur 119 enthält.

[23]) Nicht der „weiſe", ſondern der weiße König, weil Max., wie er ſelbſt berichtet, gewöhnlich im blanken Harniſch focht, daher „Blank kunig" im Theuerdank genannt. So der Plaw, der Rot, der Swarz kunig u. ſ. w. Deſſen Handſchrift mit Varianten und Noten von Maximilians Hand, in welchem die Länder- und Städtenamen verkehrt geſchrieben ſind. W. Cod. 2832. Chmel l. c. p. 481.

„Wir haben auch den weiß kunig wol zum halben Teil gefertigt, Aber die figuren weil viel dazu gehören, ſein noch nitt all geſchnitten" ſchreibt Max. am 14. Oct. 1512. S. Anm. 9.

[24]) Der Freidall (ein Turnierbuch) enthält die Abbildungen aller Kämpfe und Mummereien*) des K. M., der unter dem Namen Fr. erſcheint, in 255 color. Zeichnungen, deren eine die Jahreszahl 1515 trägt. Handſchrift der Ambraſer Sammlung in Fol. A. Primiſſer, die K. K. Ambraſer Samml. Wien 1819. 8. p. 283.

*) Freud' allen.

„Der freydal iſt auch wohl halb ausgemacht — die figuren ſo zum freydal gehören (ſein noch nit all geſchnitten) dann d. auch viel ſein werden, bei drithalb hundert allein der freydal." Schreiben Max. wie oben. S. Anm. 9.

[25]) Ein Verzeichniß derſelben bei Lambeck, Commentar L. d. II. P. II. p. 898.

[26]) Deutſches Kunſtblatt 1852 p. 77.

[27]) Herberger l. c. Anm. 88.

[28]) Herberger l. c. Anm. 85.

[29]) Herberger l. c. Anm. 104. Der Maler Knoder fuhr alſo fort, Studien für die Holzſchnitte der Genealogie zu ſammeln, von welchen letzteren damals (1517) Peutinger die Folge von „kunig karlein bis auf den Pawrn" beiſammen hatte. Erſterer befand ſich nicht in Tritheims Stammbaume, unter Letzterem dürfte Rudolph von Habsburg gemeint ſein, wegen der einfachen bäuriſchen Kleidung, in der er ſich gefiel. Es iſt zu vermuthen, daß Knoder auch an den Abbildungen des Geburtſpiegels betheiligt war, vielleicht dem Dr. Manlius auf deſſen Reiſe als Zeichner beigegeben.

[30]) F. v. Bartſch l. c. p. 285. Der Güte eines werthen Freundes verdanke ich folgende nähere Auskunft. Jeder Holzſtock enthält die Figur eines Regenten, ſtehend oder ſitzend, in meiſtens ſeltſam geſtalteten Rüſtungen, mit den Inſignien der Hoheit und Macht bekleidet; zur Seite ein Wappen; oben der Name. Alle führen das Zeichen H. B., eines aber den vollen Namen H. Burgkmair. Die Reihefolge beginnt mit Hector, Francio I., Hector II., Treilus, Francio II., Turnus, Sicamber, Ariſtides, Burniſta, Bardionus, Bathias u. ſ. w., ſchließend mit Maximilian in vollem Kaiſerornate. Ein gedruckter Text iſt nicht vorhanden.

[31]) W. Cod. 2834. Chmel l. c. p. 478.

entschuldigte, er müsse die Mütter erst nachsuchen[32]), wurde Manlius auch diese Arbeit übertragen. In Folge dessen erschien sein Buch „von den erlauchten vnd berümbten weybern des loblichen Haus Habspurg vnd Osterreich," datirt aus Augsburg vom 13. Mai 1518, als neunter und letzter Band seines obgenannten Geburtspiegels[33]).

Während solcher Vorarbeiten trugen Manlius und Peutinger einst darauf an, um besserer Ordnung willen, zwei Bücher zum Gebrauch des Kaisers einzurichten, nämlich ein „Fraqpuech" für die numerirten Figuren und ein Schwarzes Buch für den bezüglichen Text, bittend ein Duplikat des Registers zu Peutinger's Richtschnur behalten zu dürfen, damit nicht, wie schon früher geschehen, Stöcke doppelt geschnitten würden[34]).

Der Kaiser genehmigte den Vorschlag und verfügte: „es solle Dr. Meunel die Cronicen der Zoteten Mendl stellen in ain sunder puech, Nemblich das Gmel besunder[35]) vnd die Cronicen darzue, von eins vater auf den andern. Vnd solch puech der zoteten Mendl mit den Collateralen sol er in runde scheubl stellen[36]), die nit gmalt sein vnd die wappen darzue u. s. w.[37])"

Sind demnach in dieser Stelle die zoteten Mendl Väter genannt, für männliche Ahnen des Hauses, so folgt analog, daß unter den Müttern, die Gemahlinnen derselben verstanden werden müssen.

Ueber die Etymologie mögen hier noch einige Worte Platz finden. Das Substantiv „Mendl", welches Peutinger ohne weiteren Zusatz auf Seb. Brands Schreiben, die Oesterreichischen Heiligen betreffend, als Rubrum setzte[38]), kann, da ein Theil dieser Heiligen weiblichen Geschlechts ist, nicht sowohl Männer, als vielmehr Figuren im Allgemeinen oder Bilder bedeuten, so wie dessen Prädikat „zotende" richtiger wahrscheinlich nach Chmel „zoteten", als die Adjectivform gezotet entsprechend, mit Zotten versehen.

Zoten oder Zotten, unter denen zuweilen Fransen gemeint sind, welches eine Mode Französischen Ursprungs zu bezeichnen scheint, auch Zatteln[39]), worunter speziell eine riemenförmige, ausgezackte Verzierung der Staatskleidung gemeint ist, waren im Mittelalter ein Prärogativ der höheren Stände, in Sculpturen und Bildern häufig vorkommend[40]), im Allgemeinen Vestis czotata genannt[41]). In diese Kategorie gehörte auch kostbares Pelzwerk, namentlich Grauwerk, Hermelin u. dgl. als ebenfalls nur den Vornehmen gestattet; daß aber solches Pelzgewand auch unter Vestis czotata verstanden wurde, möchte, abgesehen von seiner zottigen Natur, wohl aus dem Umstande hervorgehen, daß in der eben angezogenen Stelle, Luxuskleider jeglicher Art untersagt werden, ohne der Pelzröcke zu erwähnen, weil unter jener Rubrik einbegriffen[42]).

Gezotete Mendl sind also eine Paraphrase für Bildnisse von Personen, welche bevorzugt sind, gezotete Kleidung zu tragen, kurz gesagt: Standespersonen, wie man heutzutage fürstliche Personen „gekrönte Häupter" nennt, von der Berechtigung, die Krone zu tragen. Da der Ausdruck so selten vorkommt, war er vermuthlich local und verschwand mit der Mode selbst zu Anfang des 16. Jahrhunderts.

E. Harzen.

Neue Kupferstiche.

Christus nach Rafael von C. Gonzenbach.

Im Besitz des russischen Obersten Barischnikoff befindet sich ein kleines, leider sehr beschädigtes Bild, ein betender Christus, Halbfigur mit landschaftlichem Hintergrund. Es ist auf Leinwand gemalt mit Temperafarben, die zum Theil verblichen, zum Theil abgefallen sind. Dennoch ist noch immer soviel übrig, um von dem ursprünglichen Werthe Zeugniß zu geben, und um Auge und Gemüth zu fesseln. Einige haben in dem Bilde die Hand Lo Spagna's erkennen wollen, andere halten es für eine Jugendarbeit Rafael's, und die außerordentlich feine Empfindung in den Motiven spricht sehr für diese Annahme. Unter Rafael's Namen ist es nun auch gestochen worden, und zwar von C. Gonzenbach in München. Christus steht mit rechts gesenktem Kopf, niedergeschlagenen Augen mit dem Ausdruck inniger, stiller Ergebung in einem abgeschlossenen Raum, über dessen Mauer man auf Hügelland hinaus sieht. Die Arme hält er über der Brust gekreuzt, leicht und sanft legen die Hände sich über die Falten des wie ein Tuch um die Oberarme geschlagenen Mantels, der die um den Hals ziemlich weit ausgeschnittene und zierlich eingefaßte Tunica sehen läßt. Die Aureola ist verkürzt gezeichnet; darüber schweben im Lichtglanz drei geflügelte Engelsköpfchen, dazu neben dem Haupt noch je eines an jeder Seite. Der Styl der Zeichnung erinnert natürlich lebhaft an Perugino; doch sind die Formen weicher und mehr beseelt, als bei den spätern Arbeiten des Meisters. Der Stich ist in Linienmanier ausgeführt, und zwar bis auf's höchste Licht gedeckt. Gonzenbach versteht, ohne den Farbeneffect hervorbringen zu wollen, auf seinen Stich doch ganz den Charakter des Gemäldes überzutragen durch die breiteren und stärkern Strichlagen der Gewandung, die weiche Behandlung der Carnation, die leichte und lockere Zeichnung der Haare, und alles dies mit genauer Kenntniß und Beachtung der Form und treuester Wiedergabe des Ausdrucks. Sicher wird das Blatt, das der Künstler im Selbstverlag hat, einer allgemein günstigen Aufnahme sich erfreuen und kann auf das Beste empfohlen werden.

cf.

---

[32]) Herberger l. c. Anm. 104.

[33]) W. Cod. 8070. Chmel. l. c. p. 5.

[34]) W. Cod. 2831. Chmel l. c. p. 478.

[35]) Hier sind wahrscheinlich Knoder's gemalte Patronen gemeint.

[36]) Runde Scheiben, etwa Rahmen im Holzschnitt, in welche die Figuren eingeklebt wurden?

[37]) S. Anm. 31.

[38]) Herberger l. c. Anm. 104.

[39]) „Etliche trugen Kugeln, die hetten vorn ein Lappen und hinten ein Lappen, die waren verschnitten und gezettelt. — Herren Ritter und Knechte (Edelknechte) wann sie hoffarten, so hatten sie lange Lappen an ihren Armen biß auf die Erde gefüdert mit Kleinspalt oder mit Buad" u. s. w. Um 1351. Limburger Chronik.

E. G. Graff, altdeutscher Sprachschatz. I. 5. p. 682. Anlant Zat — Zata u. s. w.

[40]) Die Sitte ist uralt; man sehe die befranzten Talare der Assyrischen Könige in den Sculpturen von Niniveh.

[41]) „Vestis superbas non portent nec portare permittunt contra Dominum Deum pretiosas nimis, sicut purpuratas, praetextas, pictas, deaurgentatas, Czotatas, sectas." Laur. Byzynius in Diario Belli Hussitici apud Ludewig Reliq. Mss. T. VI. p. 183. Ducange Gloss. med. et inf. latinitatis. Artikel „Czotata."

[42]) Hans und Lanz, genannt die Zeitmann oder die Zeitmann Gebrüder, Erzgießer, haben um 1509 an den fürstlichen Standbildern für Maximilians Grabmal zu Inspruck gearbeitet. Führten sie etwa den Beinamen von ihrer Mitwirkung an diesen Figuren?

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. (5 Fl. rhein.) an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 27. Donnerstag, den 6. Juli. 1854.

Die Grablegung Christi nach Pietro Perugino von Albr. Schultheiß.

Ich sehe es als die Erfüllung einer wohlthuenden Pflicht an, alle Freunde der Kunst in ihrer religiösen Bedeutung auf ein mir in einem Abdruck vor der Schrift vorliegendes Blatt nach der berühmten Beweinung Christi (Pieta) von Pietro Perugino im Palaste Pitti zu Florenz aufmerksam zu machen, welche dieses herrliche Werk zum ersten Mal auf eine würdige Weise wiedergiebt. Dasselbe ist, nach einer mit dem feinsten Gefühl und dem größten Fleiße von Lair ausgeführten Zeichnung, von Schultheiß in Mezzotinto mit der glücklichsten Anwendung aller der Vortheile gestochen, wozu diese Manier jetzt ausgebildet worden ist, und führt uns das Original in allen Theilen mit der seltensten Treue vor Augen. Wenn jene Richtung auf eine vom tiefsten und edelsten Gefühl durchdrungene Behandlung der kirchlichen Aufgaben, welche die umbrische Schule vor allen übrigen Italiens im 15. Jahrhundert auszeichnet, in den besten Werken des Pietro Perugino ihre höchste und schönste Ausbildung erreichte, so ist, von Vasari bis auf unsere Zeit, jene Pieta wieder unter den Altargemälden desselben für das vorzüglichste Werk gehalten worden. Ja, der Meister selbst scheint dieser Ansicht gewesen zu sein, da er gegen die Nonnen des Klosters St. Chiara, für deren Kirche zu Florenz er das Bild ausgeführt hatte, äußerte, daß er nicht glaube, jene Tafel wieder erreichen zu können. Eine Reihe von trefflichen Zeichnungen, so sich in der Sammlung des Großherzogs von Toscana befindet, beweist, welche Sorgfalt er auf die Studien zu demselben gewendet hat. In der That vereinigt es aber alle die Eigenschaften, weshalb gebildete Künstler und Kunstfreunde den Perugino so sehr verehren. In den Köpfen der eilf Figuren, welche in sehr kunstreicher Anordnung hier um den Leichnam des Herrn versammelt sind, ist der tiefste Schmerz durch die Schönheit so verklärt, so fein nach den Charakteren der einzelnen Theilnehmenden abgestuft, daß man hier im vollen Maße die Gewalt der Kunst, als einer Offenbarung des göttlichen Geistes, empfindet. Ebenso zeigen die wahren und edlen Motive, wie tief der Meister sich in seine Aufgabe versenkt hat. Hiezu gesellen sich noch in seltenem Maße sein Gefühl für Schönheit der Form, für Grazie der Bewegung, sein feiner Geschmack in dem Wurf der Gewänder und die liebevollste und gleichmäßigste Durchführung. Um alle diese Verdienste zu würdigen, gewährte der Vergleich mit einer vortrefflichen, von Ahlborn für Se. Maj. den König von Preußen ausgeführten Copie nach diesem Bilde, welche eine der Hauptzierden der in der Kunstakademie für wohlthätige Zwecke veranstalteten Ausstellung ausmacht, eine besonders günstige Gelegenheit. Das Verdienst, dem kunstliebenden Publikum dieses schöne Blatt als Verleger zugeführt zu haben, gebührt dem Kunsthändler Herrn Unterberger zu Innsbruck. Die Versendung der Abdrücke steht nächstens zu erwarten.

G. F. Waagen.

Zeitung.

Wien. Aus dem Berichte über die Thätigkeit des Severinus-Vereins auf dem Gebiete der christlichen Kunst für die Zeit vom 1. Mai 1852 bis letzten April 1854 entnehmen wir, daß der Verein, der Anfangs nur Nieder-Oesterreich ins Auge gefaßt, auch Bestellungen aus acht anderen Kronländern (Ungarn, Mähren, Ober-Oesterreich, Krain, Kärnthen, Steiermark, Temeser Banat, die Militairgrenze) angenommen hat. Auch für das Ausland wurde eine Arbeit geliefert. Dem Gegenstand nach umfaßt das Verzeichniß: 3 Skulpturen, 2 architektonische Skizzen, 8 Marienstationsbilder, 8 Wandgemälde, 10 Kreuzwege je zu 14 Stationen, 23 Fahnenbilder und 38 Altarblätter. Der Aufwand hierfür beläuft sich auf die Summe von 11,335 fl. C. M.

Die Künstler, welche bei den genannten Werken mitwirkten, sind die Herren: Vogler, Emler, Klein, A. v. Mörndle, Staudinger, Schönbrunner, Enderle, Purkarthofer, Kastner, Lebert, K. Hoffmann, L. Schulz, Professor, L. Maier, Marzel, Kargl, Noltsch, Madjera, Schell, Flora und Jauner. — Der Künstlerkreis im Severinus-Verein ist ein Bestandtheil desselben und hat zur Aufgabe, die bei dem Vereine bestellten Kunstarbeiten in Ausführung zu bringen. Die Geschäfte leitet ein aus 5 Mitgliedern und einem Präses bestehender Ausschuß; zu ersteren gehören die Professoren Führich und Kupelwieser. — Bei der Gründung dieses Vereins war besonders die Betrachtung maßgebend, daß im Falle des Bedarfes von Altarblättern, Fahnenbildern, Kreuzwegstationen u. dgl. Kirchenpatrone, Seelsorger, Gemeindevorsteher und Privatpersonen, die von der Hauptstadt entfernt leben, oft nicht wissen, an wen sie sich wenden sollen, weil ihnen die geeigneten Künstler häufig nicht einmal dem Namen nach bekannt sind, weshalb es denn nicht selten geschieht, daß Winkelagenten sich ohne den mindesten Beruf auf das Kunstgebiet drängen und selbst Handwerker, bei Gelegenheit ihrer Professionsarbeiten auch die Lieferung von Gemälden und Skulpturen mit übernehmend, die Gotteshäuser zumal auf dem Lande mit kläglichen Erzeugnissen verunstalten.

Dennoch sind die meisten Arbeiten traurige Beweise der Mittelmäßigkeit, welche in dem Schooße des Vereins eine Zufluchtsstätte finden. Ausgestellt werden die Gemälde gar nicht, nur wenige Eingeweihte erhalten dieselben zu sehen.

cf. **München.** Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung hat fast überall in Deutschland die erwartete Unterstützung gefunden. Alle größern Künstlergemeinschaften haben die gewünschten Schiedsgerichte gebildet, und durch dieselben ehrenwerthe Zusendungen gemacht. Der Berliner Prüfungsausschuß hat neunzehn Bilder eingesendet, vier sind direkt an den hiesigen Prüfungsausschuß gegangen. Vermißt man auch ungern mehre der hervorragenden Namen der Berliner Schule, so freuen wir uns doch um so mehr, daß Künstler wie Schrader, Steinbrück, Kaselowsky, Kretschmer u. A. die Ehre Berlins haben vertreten wollen. — Von Düsseldorf, wo sich auch noch eine Jury gebildet hat, sind 11 Gemälde, darunter eine Landschaft von J. W. Schirmer, die Jobsiade von Hasenclever, Bilder von Ittenbach, Lachewitz, Riessen ꝛc. — Dresden hat durch das Schiedsgericht sechzehn Bilder gesendet, dazu fünf aus der Lindenau-Stiftung der Galerie, zwei sind direkt hierher geschickt worden. Es fehlen nicht die Namen Bendemann und Hübner, Gonne, Papperitz ꝛc. — In Wien hat man die Angelegenheit besonders ernst und, wenn der Ausdruck erlaubt ist, liebevoll behandelt. Außer siebenunddreißig Gemälden, die von Künstlern durch das Schiedsgericht eingeschickt wurden, erhält die Ausstellung noch neunzehn Bilder, welche „zur Sicherung einer möglichst würdigen Vertretung der österreichischen Kunst auf der allgemeinen deutschen Gemälde-Ausstellung von der Großmuth einzelner Privatbesitzer für diesen Zweck erbeten worden sind.“ Der Wiener Prüfungsausschuß hat auch

(und zwar allein) die verlangte Vorsicht beobachtet, jene Gemälde anzugeben, welche von ihm zurückgewiesen worden. Unter den eingesendeten Gemälden sind Werke von Marko, Ender, Eybl, Geuermann, Führich, Amerling, Hansch, Blaas, Waldmüller, Raffalt ꝛc. Außerdem haben wir Zusendungen erhalten von Weimar, Braunschweig, Danzig, Hamburg, Gotha, Cassel, Carlsruhe, Hannover ꝛc.

Da den hiesigen Künstlern eine Fristverlängerung bis in die ersten Julistage gewährt worden, so wird dieselbe auch wohl den Auswärtigen zu Gute kommen, wenigstens bin ich überzeugt, daß ein gutes Gemälde auch noch am 6. Juli angenommen wird. Möchte dies namentlich von Privatbesitzern beherziget werden! Wir hatten Leutze's neuestes Bild erwartet; es ist aber nicht angemeldet noch geschickt worden.

Die allgemeine deutsche Künstlerversammlung hat noch nicht definitiv ausgeschrieben werden können, da zur Stunde die königliche Genehmigung noch nicht erfolgt ist.

Kunstvereine.

Unter dem Titel: „die volkswirthschaftliche Bedeutung der Kunstvereine" bringt das „Bremer Handelsblatt" Nr. 136 einen interessanten Aufsatz, welcher ein sehr günstiges Bild von der Thätigkeit der Kunstvereine auch auf dem materiellen Gebiete entwirft, das natürlich von dem National-Oekonomen zunächst ins Auge gefaßt wird. Wir erlauben uns eine daraus entnommene statistische Zusammenstellung mitzutheilen, von welcher der Artikel sagt:

„Es muß sich deshalb (d. h. wegen mangelnder Vollständigkeit der Quellen) hier auf vereinzelte stückweise Angaben beschränkt werden, die jedoch immerhin einen Schluß machen lassen auf den Gesammtumfang der Umsätze, die den Vereinen in Deutschland zu danken sind. Die nachfolgende Tabelle giebt bezüglich einer Reihe von Vereinen einen Ueberblick über die Zahl der Betheiligten, über die auf Ankäufe von Kunstwerken durch die Vereine selbst verausgabten Summen und die zu solchen von Privaten auf den Ausstellungen verwendeten Beträge, auch soweit sie zu ermitteln waren, über die Gesammteinnahmen von Actien- und Ausstellungsentree-Geldern ꝛc. Sämmtliche Angaben beziehen sich auf das Jahr 1852. Außer den nachausgeführten bestehen aber noch in Menge Vereine, hinsichtlich deren uns alle Notizen fehlen. So sind mit Danzig, Breslau und Stettin noch Königsberg und Posen zu dem s. g. östlichen Cyclus vereinigt, so hat Wien außer Salzburg seine Filiale Gratz und Linz. Weiter besitzen Vereine die Städte: Berlin, Köln, Düsseldorf, Münster, Dresden, Augsburg, Bamberg, Ulm, Passau mit Filiale Straubing, Triest ꝛc.

1	2	Ankäufe d. Vereins 3	4	5	6	7
Bezeichnung des Vereins.	Zahl der Actien	Bilder und Statut. Thlr.	Stiche, Lithographien ꝛc. Thlr.	Ankäufe von Privaten Thlr.	Summe von 3. 4. 5. Thlr.	Einnahmen an Actien-Eintrittsgeldern Thlr. pr. C.
Cyclus westlich der Elbe:						
Hannover	2248	5929	1683	7360	14972	10429
Halberstadt	313		3875		3875	—
Magdeburg	944	1415	1259	3280	5954	4921
Halle	422	1200		660	1860	—
Gotha	656	1138		1647	2785	2213
Braunschweig	478	970	340	810	2120	—
Kassel	670	646	831	884	2361	2320
Leipzig	840	2655	1483	2830	6968	6563
Frankfurt a. M.	962	2785	1159	—	3944	—
Wiesbaden	549	367	319	—	686	925
Thüringen mit Ausstell. in Erfurt, Naumburg, Jena, Suhl, Nordhausen, Mühlhausen	480		1640		1640	—
Nordischer Cyclus:						
Hamburg	1104	2490	656	11170	14316	7627
Lübeck	375	2002		874	2876	—
Rostock	—		1605		1605	—
Stralsund u. Greifswalde	—		2707		2707	—
Rheinischer Cyclus:						
Karlsruhe	—					
Darmstadt	—					
Freiburg	—					
Mainz	334	11663	3416	—	15079	—
Mannheim	—					
Strasburg	—					
Stuttgart	—					
Oestlicher Cyclus:						
Breslau	833	4092	2080	979	7151	10319
Danzig	—	818	—	2964	3782	—
Stettin	—	2610	—	2836	5446	—
Potsdam	763	800	60	—	860	1538
Regensburg	402	403	64	125	592	1110
Würzburg	—	663		2017	2680	—
Nürnberg	585	372	429	143	944	1465
München	3062	18120		—	18120	22263
Wien	3500	16000	4000	—	20000	—
Salzburg	710	1740		361	2101	2141
Prag	4933	8220		8228	16448	—

Ueber Bremen, wo bekanntlich eine permanente Kunstausstellung stattfindet und welches außerdem in Verbindung mit den übrigen Städten des nordischen Cyclus alle zwei Jahre eine größere Ausstellung veranlaßt, sind wir im Stande einige weitere Angaben zu machen. Wir geben zunächst den Gesammtbetrag der auf den hiesigen Kunstausstellungen von 1843 an bewirkten Ankäufe. Die in Parenthese gestellten Zahlen bezeichnen den Preis der zur Verlosung unter einer Anzahl von Subscribenten angekauften Gemälde ꝛc., der Rest der Summe wurde von Privaten zur Acquisition von Kunstwerken verwendet, von welchen jedoch ein Theil durch Schenkung der aufblühenden Sammlung der Kunsthalle zugeflossen ist.

	Thlr. Gold	
1843	15,718	(4319)
1845	10,376	(3487)
1847	9,457	(2652)
1849 — 28 Gemälde.	3,116	(Extraausstellung bei Eröffnung der Kunsthalle)
Winter 1849/50	1,250	
1850 — 46 Gemälde.	5,498	(3078 — 26 Gemälde)
„ 1850/51	3,353	
„ 1851/52	2,153	
1852 — 71 Gemälde.	9,534	(3120 — 27 Gemälde)
1 Statue.	50	
1854 — 106 Gemälde	11,776	(3141 — 27 Gemälde)
1 Statue.	600	

Die Zahl der ausgestellten Kunstwerke war 1843: 566, 1845: 700, 1847: 604, 1849: 264, 1850: 568, 1852: 452, 1854: 555.

Bei der Lückenhaftigkeit des obigen Verzeichnisses kann eine Summirung ein genügend brauchbares Ergebniß nicht liefern, immerhin läßt sich aber daraus erkennen, daß der Gesammtbetrag, welcher durch Vermittelung der Kunstvereine alljährlich in Umlauf gesetzt wird, sich zu einer beachtenswerthen Höhe erhebt."

Auf die Klage des Berichterstatters, daß selbst unser Blatt für dergleichen statistische Zusammenstellungen kein vollständiges Material aufweise, können wir nur erwiedern, daß wir die verehrten Vorstände der Kunstvereine unablässig auffordern, uns die regelmäßigen statistischen Angaben unmittelbar nach den Ausstellungen nicht fehlen zu lassen.

Wir benutzen diese Gelegenheit, jene Aufforderung an alle Kunstvereine des Vaterlandes zu wiederholen und knüpfen daran die weitere, von vielen Vereinen schon mit dankenswerther Bereitwilligkeit erfüllte Bitte, uns mit den vollständigen Berichten von der Gründung der resp. Vereine an gütigst versehen zu wollen, da wir an einer historischen Darstellung der Wirksamkeit der deutschen Kunstvereine arbeiten.

F. E.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 28. Donnerstag, den 13. Juli. 1854.

Inhalt: Die Vermischung und Zusammenwirkung der Künste. Von Dr. M. Lazarus. — Ein Album. F. E. — Neue Copien nach Albrecht Dürer. — Kunstliteratur. Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Buchhandels. — Zeitung. Berlin. Düsseldorf. Wien. Beiblatt. Zeitung. München. Nürnberg. Bremen. — Kunstverein. Versammlung der Kunstvereins-Deputirten zu München, am 11. und 12. August 1854. — Angelegenheit der allgemeinen deutschen Künstler-Versammlung in München.

Die Vermischung und Zusammenwirkung der Künste.

Psychologische Andeutungen von Dr. **M. Lazarus.**

Motto:

Lasse man das Publikum in seinem Gleise und mache ihm sein Vergnügen nicht sauer, als ein Vergnügen zu sieben kommen muß, um das zu sein, was es sein soll. Lessing.

I.

Malerei und Musik.

Seit einer Reihe von Jahren findet bekanntlich in der Akademie der Künste zu Berlin um die Zeit der Weihnachten eine Ausstellung von Transparentgemälden statt, deren Stoffe mit Beziehung auf die Bedeutung jenes Zeitabschnittes für das kirchliche Leben meist aus dem religiösen Gebiete gewählt werden. Die Direction dieser Ausstellungen hat sich veranlaßt gesehen, zur Hebung oder Vertiefung des Eindrucks, den die Bilder hervorrufen sollen, dieselben mit Gesängen des Königl. Domchores derart zu begleiten, daß während der Enthüllung je eines Gemäldes eine dem Inhalte desselben entsprechende Cantate gesungen und mit deren Schluß auch das Gemälde den Augen des Zuschauers wieder entzogen wird. Die ganze Einrichtung wird den Lesern des Deutschen Kunstblattes wohl bekannt sein, und ich habe für den Zweck unserer Betrachtung nur noch daran zu erinnern, daß die Texte der Gesänge nicht etwa eine poetische Schilderung des malerisch dargestellten Gegenstandes enthalten, sondern einen lyrischen, meist hymnologischen Erguß über denselben.

Ein öfterer Besuch dieser Ausstellungen veranlaßte die folgenden Bemerkungen. Ich habe nämlich wiederholentlich die Erfahrung gemacht, welche von vielen anderen Anwesenden bestätigt wurde, daß die beiden Kunstproductionen, anstatt sich gegenseitig zu ergänzen und zu unterstützen, vielmehr in der Wirkung einander stören, so daß man die Augen oft schließen muß, um des musikalischen Genusses inne zu werden, oder wenn man der Anschauung der Gemälde sich hingeben will, da man sich anständigerweise nicht die Ohren zuhalten kann, mit solcher Anspannung hinschauen muß, daß die Eindrücke des Ohres darüber kaum in die Seele dringen. Die Frage nach den Ursachen dieser gegenseitigen Störung oder wenigstens des Mangels an harmonischer Zusammenwirkung beider Kunsterscheinungen führt natürlich auf die allgemeine Untersuchung nach der Möglichkeit und den Grenzen einer Vermischung oder Verbindung der Künste.

Individuelle Gründe für jenen Mangel eines einigen Totaleindrucks entweder (subjectiv) in den bestimmten Zuschauern und deren Fassungsvermögen, oder (objectiv) in diesen bestimmten ausgestellten Bildern und den Gesängen zu suchen, ist deshalb unstatthaft, weil aus der Betrachtung der allgemeinen psychologischen Verhältnisse und Gesetze der Wirkung der Kunstwerke sich zulängliche Gründe zur Erklärung jener Erscheinung ergeben werden.

Auf diese allgemeinen Gesetze muß um so genauer gesehen werden, als schon die gemeinste Erfahrung lehrt, daß in anderen ganz ähnlichen Fällen, wo ebenfalls mehrere Kunstprodukte neben einander wirken, eine gleiche Störung gewöhnlich nicht gefunden wird, z. B. in der Oper, wo Instrumental- und Vocal-Musik neben der Mimik und Decoration auf dem gemeinsamen Boden der dramatischen Poesie thätig sind. Es müssen sich also die bestimmten Bedingungen und Grenzen finden lassen, unter denen eine vereinte Wirkung verschiedener Künste möglich ist.

Gegen die Ansicht einer ganzen Kunstepoche gilt es jetzt als ein unbezweifelter Satz, daß die Vermischung von Sculptur und Malerei ein ästhetischer Fehler, daher auch die mit Lebensfarben bemalten plastischen Figuren von höchst unangenehmer, fratzenhafter Wirkung sind. Dagegen wird nicht blos die allgemeine Farbengebung in der Architectur, sondern auch die Anwendung der eigentlichen Malerei innerhalb der architectonischen Kunstwerke in den meisten Fällen gutgeheißen. Man hat daraus die Regel ableiten wollen, daß allemal die einander zunächst stehenden Künste sich weniger, die entfernt stehenden aber mehr zur Vereinigung eignen, also Sculptur nicht mit Malerei, wohl aber diese mit der Architectur. Ferner wird die Erhöhung eines musikalischen Eindrucks durch die architectonische Schönheit des Raumes und umgekehrt zugestanden. Der

pſychologiſche Grund hiefür läge darin, daß die verwandten Künſte einen ähnlichen Eindruck hervorbringen, welcher daher leicht getrübt und verwirrt werden kann, gerade durch die Aehnlichkeit und durch das Hinüberſpielen und Schwanken der Empfindung von einem zum anderen Eindruck. Wie viel hiervon wahr iſt, wird ſich weiter unten zeigen; daß aber dieſe Regel unzureichend iſt, können wir daraus erſehen, daß nicht blos Architectur und Sculptur, die einander näher ſtehen, ſich zu den ſchönſten Effecten verbinden, ja für jedes bedeutendere Werk von dieſer ein Hintergrund durch jene nothwendig iſt, ſondern auch die nächſtverwandten, Poeſie und Muſik, im glücklichſten Verein wirken und von jeher gewirkt haben (urſprünglich ſogar nur zuſammen). Man kann freilich die Verſchiedenheiten der genannten Künſte: Poeſie und Muſik, Sculptur und Architectur hervorhebend betonen und dadurch die Regel immer noch feſthalten, daß nur die ſtark verſchiedenen Künſte ſich zu einem günſtigen Totaleindruck verbinden, allein dieſe Regel (ſammt dem angeführten Grunde) bleibt unfruchtbar und unfähig, die Grenzen der Vereinigung zu beſtimmen. Denn daß ſie abſolute Geltung habe, daran fehlt viel. So z. B. verbinden ſich alſo Architectur und Malerei zu glücklichem Verein, aber ein mit Bildern bedecktes Gebäude, bemalte Säulen werden (wie an der egyptiſchen Halle im neuen Muſeum zu Berlin zu erſehen iſt) nicht blos den Eindruck architectoniſcher Schönheit ſchwächen, ſondern oft ſo ſehr ſtören, daß der Eindruck zum Lächerlichen, ja Widerlichen werden kann.

Aus den wahren pſychologiſchen Gründen aber müſſen ſich die Regeln bis auf die genaueſten Grenzen ergeben; wir wollen jene aber ſo enge als möglich im Zuſammenhange mit der Betrachtung der Thatſachen darſtellen, und die allgemeine Theorie nur ſo weit vertreten laſſen, als irgend nothwendig iſt.

Kehren wir, um die Unterſuchung zu fixiren, zu unſerem erſten Beiſpiel der Verbindung von Malerei und Muſik zurück. Die erſte Bedingung eines jeden äſthetiſchen Effects iſt natürlich, daß das Kunſtwerk vor Allem von dem Beſchauer und Hörer aufgefaßt werde, daß eine Vorſtellung, ein inneres Bild davon in ſeinem Gemüthe entſtehe. Beide Kunſtwerke nun, das Bild und der Geſang machen nicht eine einzelne einfache Vorſtellung aus, ſondern ihr Inhalt beſteht aus einer Reihe von Vorſtellungen. Dieſe Reihe wird, wie es ſchon in der Natur einer ſolchen liegt, nicht in einem einzelnen Moment, ſondern nach und nach gebildet; im Geſang iſt factiſch eine ſolche Reihenfolge von Tönen, alſo auch Tonvorſtellungen vorhanden; aber auch von dem Bilde erhalten wir offenbar eine nach und nach vollſtändigere Anſchauung, welche endlich aus den Vorſtellungen aller einzelnen Figuren und deren Theilen beſteht.

Beide Kunſtwerke alſo bilden für die innere Anſchauung ein Ganzes, das aus ſucceſſiv ſich anſammelnden Theilen beſteht, wovon der vollſtändige Eindruck und äſthetiſche Effect erſt dann in der Seele eintreten kann, wenn die innere Empfängniß gänzlich vollzogen iſt. Dringen nun beide Reihen von Vorſtellungen dergeſtalt zu gleicher Zeit in die Seele ein, daß in jedem Momente verſchiedene Bruchſtücke aus den verſchiedenen Reihen auftreten, ſo muß dadurch offenbar eine Störung in der innern Aufnahme beider ſtattfinden, denn die receptive Thätigkeit der Seele iſt in Bezug auf jede Reihe durch die der anderen gehemmt. Zwar finden wir im Leben, wie in der Kunſt, häufig Situationen, in denen dies ſich ereignet; viele Menſchen können an zweien Geſprächen, hier hörend und dort redend, Theil nehmen, wohl auch eine Unterhaltung pflegen und zugleich einen Brief dictiren; hat es doch bekanntlich Männer gegeben, welche ſogar mehreren Schreibern zu gleicher Zeit dictiren konnten; allein dieſe Fähigkeit iſt faſt immer eine individuelle Anlage, welche auch einer beſonderen Uebung bedarf. Beides aber vorausgeſetzt, bleibt eine ſolche zwiefache Thätigkeit immer eine Anſtrengung, welche ſich mit dem erſten Grundſatz des äſthetiſchen Genuſſes, daß er eine erhebende Erholung, eine von aller Mühe und Arbeit freie Thätigkeit ſein ſoll, nicht wohl vereinigen läßt. Wenn wir alſo auch in der Kunſt ſowohl als in der Religion dem Betheiligten keinerlei quietiſtiſche Paſſivität geſtatten wollen, ſo darf doch auch der Kunſtgenuß zu keinem pſychiſchen Exercitium gemacht werden.*)

Wir haben den Grund der gegenſeitigen Störung vorläufig nur in der einfachen Thatſache, daß zwei Reihen von Vorſtellungen aufgefaßt werden, geſucht. Nunmehr müſſen wir beachten, daß ſie zwei verſchiedene Reihen bilden, und es iſt die Frage, ob die Störung dadurch noch größer, oder aber geringer oder gänzlich aufgehoben wird. Daß die gleichzeitige Anſchauung zweier neben einander hängender Bilder, oder das gleichzeitige Anhören zweier Muſikchöre für jeden eine beſchwerliche, für viele Ungeübte eine bis zur Aufhebung alles Genuſſes mühſame Thätigkeit iſt, wird Niemand leugnen. Die Urſache davon iſt durch das Obige offenbar; denn die Seele muß die einzelnen Vorſtellungen, welche ihr durch herüber und hinüber ſchweifende Blicke oder die abwechſelnd empfangenen Töne entſtehen, fortwährend trennen und zu zwei verſchiedenen Reihen zuſammenordnen, eine Thätigkeit, welche völlig der Aufgabe gleich iſt, daß man die von zweien Menſchen zugleich hergeſagten Zahlen zu geſonderten Summen addiren ſoll, was nur einem Dahſe Spiel und Genuß ſein kann.**) Sind nun aber die beiden gleichzeitig aufzunehmenden Kunſtwerke verſchieden, dann treten in jedem Moment auch zwei in ihrer Art verſchiedene Anſchauungen oder Vorſtellungen auf. Dadurch wird die getrennte Auffaſſung beider weſentlich erleichtert und zwar deshalb, weil die an und für ſich verſchiedenen Vorſtellungen, wenn ſie auch zugleich in der Seele auftreten, dennoch geſchieden bleiben und jede alſo ſich zu den ihr gleichartigen fügt, ſo daß eine fortlaufend ungehemmte Zuſammenfaſſung beider Reihen ſtattfindet. Wenn wir ein Gemälde und eine Statue mit wechſelndem Blick zugleich anſchauen, ſo werden ſich die einzelnen Vorſtellungen jener, die nur weiße oder einfarbige Linien enthalten, von den buntfarbigen Linien und Flächen dieſer von ſelbſt abſondern, und geſondert zu Reihen und Totalbildern geſtalten.***) Ergäbe ſich hieraus der Grundſatz, daß: je verſchiedener die Kunſtwerke von einander ſind, deſto leichter auch die gleichzeitige Auffaſſung derſelben iſt, dann würden Malerei und Muſik ſich wohl zu einer ſolchen eignen. Die Ausſteller haben aber ihren Sinn ſchwerlich auf die Verſchiedenheit beider Künſte geſtellt und wahr-

*) Den Begriff des „Vergnügens“, welchen Leſſing und ſeine Genoſſen immer als den Zweck der Kunſt auffaſſen, muß man entweder in einem höheren Sinne faſſen, als die Sprache jetzt gewöhnlich damit verbindet, oder als unzulänglich erklären, den äſthetiſchen Erfolg auszudrücken. Ich glaube, daß hierin wirklich ein Fortſchritt in der Kunſtanſchauung ſtattgefunden hat.

**) Die Hauptſchwierigkeit hiervon liegt nicht bloß darin, die beiden Reihen zu behalten, ſondern daß man unwillkürlich die je zwei zuſammengehörten Zahlen mit einander addirt, ſtatt jede getrennt ſtehen und nur an ihre Reihe ſich fügen zu laſſen; jenes mit Abſicht unterlaſſen und nur dieſes thun, iſt eben eine doppelte Arbeit. Allgemeiner und wiſſenſchaftlich ausgedrückt, beruht alſo die Schwierigkeit in der geſetzlich nothwendigen Verſchmelzung der gleichzeitigen und gleichartigen Vorſtellungen miteinander, während ſie hier, der Aufgabe nach, nur mit ihren Reihengliedern verſchmelzen ſollen; um dieſe zu erfüllen, ſind alſo zwei widerſprechende Prozeſſe nöthig.

***) Ob aber die ſtärker verſchiedenen Vorſtellungen, die alſo weniger mit einander verſchmelzen, ſich nicht deshalb einander mehr hemmen oder verdunkeln, ſo daß zwar die Trennung beider Reihen leichter, die Klarheit einer jeden aber geringer wird, iſt eine Frage, worüber in der pſychologiſchen Wiſſenſchaft noch nicht entſchieden iſt. Herbart bejaht ſie nach dem allgemeinen Grundſatze, daß entgegengeſetzte Vorſtellungen einander unmittelbar nach dem Maaße ihres Gegenſatzes hemmen oder verdunkeln. Wenn man ſie und den Grundſatz aber auch nach meiner Anſicht im Allgemeinen verneinen muß, ſo wird ſich doch aus der anderweitigen Erklärung derjenigen Thatſachen, worauf H. ſeine Theorie ſtützt, jedenfalls ergeben, daß eine mittelbare Schwächung der Klarheit und Energie entgegengeſetzter Vorſtellungen, namentlich bei längeren Reihen derſelben, eintritt, worauf hier nicht näher eingegangen werden kann.

ſcheinlich mehr auf eine gewiſſe Gleichheit des Eindrucks geſehen und gerechnet, die allerdings vorhanden iſt, wie ſich zeigen wird. Dagegen haben ſie mit richtigem Takte den Chor dem Geſichtskreis der Anweſenden entzogen. Wären die Sänger zu ſehen, ſo würde der Blick des Hörers nur zu oft von den Bildern auf ſie hinüberſchweifen (denn Neigung und Gewohnheit laſſen unſer Auge ſtets dahin richten, woher wir Töne vernehmen) und dadurch muß unfehlbar eine Störung aus obigem Grunde entſtehen. Man kann ſagen, daß der Geſang dadurch auch etwas gewiſſermaßen Magiſches und Myſtiſches erhält; es iſt, als ob die Töne aus den Bildern ſelbſt kämen. Daher auf der Bühne die Chöre wo möglich hinter die Scene geſtellt werden müſſen, was, wie beim Oſtermorgengeſang im Fauſt, einen wunderbar tiefen und eigenthümlichen Eindruck hervorbringt. Dies liegt zum Theil in der Abweichung von dem gewöhnlich gleichzeitigen Sehen und Hören, weſentlich aber in der Reinheit der Empfindung durch die ungeſtörte Empfängniß der Töne, die daher am ergreifendſten wirken, wenn die Nacht ihren dunklen Schleier über die Bilder aller Weſen deckt und das Auge des Geiſtes nach innen lenkt, nur auf die empfangenen Eindrücke des Ohrs zu merken. Darin liegt der Zauber von Schoppe's Concert (bei Jean Paul), nachdem die Läden geſchloſſen und die Lichter verlöſcht ſind. Auch dürfte die impoſante Wirkung der Orgelmuſik ſich vor jeder andern dadurch auszeichnen, daß ſie durch die Unſichtbarkeit des Spielers wenn nicht erhöht ſo doch mindeſtens ungeſtört iſt. Daraus alſo hätten die Ausſteller ſchon lernen können, daß die Vermiſchung von Sehen und Hören den Kunſtwerken nicht förderlich ſein werde. — Wir haben aber die Verſchiedenheit der Künſte und ihren Erfolg näher zu erörtern. Es iſt noch wenig gewonnen mit der obigen Beſtimmung der allgemeinen Erfahrung, daß ſie *mehr oder weniger* verſchieden ſind; der Unterſchied iſt in der That nicht bloß ein quantitativer, ſondern ein qualitativer. Daß wir von den verſchiedenen Künſten die Eindrücke durch verſchiedene Sinne empfangen, Auge und Ohr, kann für die pſychologiſche Betrachtung wenig austragen, ſo lange wir nicht die pſychiſche Differenz, welche ſich daraus erzeugt, erkennen, wozu in der That weitere Unterſuchungen nöthig ſind, als in dieſem Zuſammenhange angeſtellt werden können. Dagegen haben wir unſer Augenmerk genau auf folgende zwei Unterſchiede der Künſte zu richten; der eine betrifft das, was die Künſte der aufnehmenden Seele darbieten, was ſie zum Zwecke einer äſthetiſchen Erregung derſelben leiſten, alſo *das, was* die Seele empfängt, der andere die Art, *wie* es empfangen wird, den Prozeß, in welchem der empfangene Stoff zur äſthetiſchen Wirkung ſich geſtaltet; jener betrifft die pſychologiſche *Natur der Sache*, dieſer die *perſönliche Beziehung* der Thätigkeit; kurz das Pſychologiſch-Objective und das Subjective.

Betrachten wir nun die Künſte zuerſt nach dem erſten Unterſchiede, was die Seele von ihnen und durch ſie empfängt, und es zeigt ſich: Malerei und alle bildenden Künſte bringen der Seele Anſchauungen oder Vorſtellungen von Dingen, von beſtimmten materiellen Weſen dar; die Muſik ruft zunächſt nur Vorſtellungen von Tönen hervor, und ſie ſollen in der Seele nichts weiter bedeuten als Töne. Den Unterſchied des materiellen Stoffes können wir, wie geſagt, übergehen; es gelte hier gleich, ob das, was die Vorſtellung erzeugt oder veranlaßt, ein ſcheinender, leuchtender Körper (Farbe), oder ein ſchwingender (Ton) oder harter, faßbarer (in der Sculptur, wovon auch der Blinde durch Taſten eine innere Anſchauung gewinnen kann); nur darauf kommt es an, daß der plaſtiſche Stoff — Farbe, Linie und Maſſe — eine Vorſtellung nicht bloß von dieſem Stoff hervorbringt, ſo daß wir wahrnehmen: hier ſind Farben, Linien ꝛc., kurz ein Bild als ſolches, — ſondern eine Vorſtellung von Dingen, welche *abgebildet* werden; der muſikaliſche Stoff — die Töne — aber bringt keine andere Vorſtellung, als eben die der Töne; — denn jene laut-nachahmende Muſik, die uns mit den Tönen eine Vorſtellung von Dingen hervorruft, welche gleiche Töne oder Schälle von ſich geben, ſteht an der äußerſten Grenze dieſer Kunſt und pfuſcht mit Inſtrumenten, wo der Pinſel arbeiten ſoll.*) — Man kann noch eher, ſo zu ſagen, das Brüllen eines Löwen malen, als das Bild eines Löwen muſiciren. Mit einem Worte: die Malerei iſt eine nachahmende Kunſt, die Muſik iſt es nicht.

Die Poeſie, welche zwar gleich dieſer durch Töne wirkt, iſt aber ebenfalls eine nachahmende Kunſt; nicht Töne, ſondern Worte, nicht materielle Schälle, ſondern deren geiſtige Bedeutung bringt ſie der Seele entgegen; während die Muſik nur Töne als ſolche darbietet.

Das eigentlich äſthetiſche Element aber liegt in dieſen Tönen und Tonvorſtellungen als ſolchen und an ſich betrachtet eben ſo wenig, als bei der Malerei in den bloßen Farben; der äſthetiſche Werth und die Wirkung entſpringt vielmehr aus den *Verhältniſſen* der Töne zu einander; dieſe aber erzeugen offenbar *keine Bilder, ſondern Stimmungen* in der Seele. Sehr bezeichnend iſt dieſer, von der objectiven Thatſache der Stimmen und Stimmungen der Inſtrumente auf die ſubjective Empfängniß der Seele übertragene Ausdruck. Die Malerei aber bewirkt in der Seele *Anſchauungen*, Bilder von beſtimmten Dingen, deren Inhalt als ſolcher ſchön genannt wird. Die Schönheit beruht hier, wenn wir von der untergeordneten Kunſtrichtung der bloßen naturtreuen Copirung abſehen, in der eigentlichen Poeſie, d. i. in der Schöpfung von Gebilden, Situationen ꝛc. von idealer Reinheit der Farben oder Schwingung der Linien, zumal durch die zutreffende Anwendung dieſer *Formen* auf den Inhalt deſſen, was dargeſtellt werden ſoll. Mittelbar erzeugen zwar auch die Kunſtwerke der Malerei verſchiedene Stimmungen in dem Gemüthe des Anſchauenden, aber dieſe ſind nur das Secundäre, das Weſentliche an ihnen iſt die *äſthetiſche Anſchauung* des Bildes ſelbſt, während die Töne nur in den Stimmungen, die ſie erzeugen, äſthetiſch wirken. — Wir theilen allerdings nicht die durch Leſſing's berühmten Ausſpruch, daß Raphael, auch ohne Hände geboren, der größte Maler geworden wäre, veranlaßte Meinung, als ob das Aeſthetiſche an den Gemälden nur in den inneren oder Gedankenbildern beruhte; vielmehr glauben wir, daß die Farben als ſolche durch die verſchiedene Wirkung einer jeden auf das Auge in ihrer Compoſition und der Ordnung von Licht und Schatten (in Natur und Kunſt) einen günſtigen oder ungünſtigen Eindruck hervorbringen. Denn man kann die Farben in Rückſicht auf ihre Wirkung auf das Auge, eben ſo wie die Töne auf das Ohr, als arithmetiſche Größenverhältniſſe unterſcheiden; daher man mit Recht in der Sprache beide Gebiete bezeichnend für einander eintreten laſſen kann, und eben ſo von Farbentönen als von Klangfiguren reden. Beide aber ſind eben darin gleich, daß der pſychiſche Erfolg des angenehmen oder unangenehmen Eindrucks auf einer arithmetiſchen Berechnung der Seele beruht, hier der quantitativen Verſchiedenheit der Schwingungen, woraus Töne, dort, woraus Farben hervorgehen.**) So wenig alſo die Vorſtellung von

*) Daß die nachahmende *Darſtellung* ſelbſt von *tönenden* Weſen nicht die Aufgabe und Leiſtung der Muſik werden kann, hat ſeinen objektiven Grund darin, daß der Ton auch bei dieſen Dingen nicht ihr Weſen, ſondern nur eine ſpecielle und vorübergehende Aeußerung ausdrückt. Daher ſolche *Naturereigniſſe*, welche vorwiegend als Schall und Ton ſich kund geben, noch am eheſten in der Muſik eine plaſtiſche Copie finden dürfen, wie z. B. Sturm, Donner ꝛc.

**) Wir können uns nicht verſagen, eine treffende Bemerkung Doves hierüber anzufügen: „Wenn man", ſagt er, „einem Virtuoſen verſichert, daß der Zauber der Muſik zuletzt auf längeren und kürzeren Wellen in einem gewiſſen Verhältniß des Beiſammenſeins und der Aufeinanderfolge beruhe, ſo wird ein ungläubiges Lächeln ſeine Antwort ſein. Der Behauptung, daß das Wohlgefallen am Einklang in der Befriedigung beſtehe, welches uns diejenigen In-

den Stimmungen, welche eine gewiſſe Muſik hervorbringt, dieſe Muſik erſetzen kann, eben ſo wenig können auch die bloßen Gedankenbilder die wirkliche Malerei erſetzen. — Dennoch bleibt der Unterſchied zwiſchen beiden Künſten bedeutend genug darin, daß außer der pſychologiſchen Wirkung der Farbenverhältniſſe im Bilde noch die des abgebildeten Inhaltes hinzutritt, um den äſthetiſchen Eindruck zu beſtimmen, während in der Muſik nur die jenen Farbenverhältniſſen entſprechenden Töneverhältniſſe allein den äſthetiſchen Ausdruck enthalten. Es entſteht nun die Frage: ob nicht Beides die Stimmungen, welche von den Tönen, und die Anſchauungen, welche von Bildern erzeugt werden, grade wegen ihrer Verſchiedenheit neben einander und ohne Störung von der Seele gleichzeitig aufgenommen werden könnten?*)

Die Beantwortung dieſer Frage hängt weſentlich ab von der Betrachtung des zweiten pſychologiſchen Unterſchiedes unter den Künſten. Außer dem nämlich, daß ſie ſich durch das unterſcheiden, was die Seele von dem Kunſtwerke empfängt, unterſcheiden ſie ſich, wie geſagt, auch dadurch, wie die Seele es empfängt.

Das Bild ſteht vor unſeren Augen fertig, die Muſik entſteht vor unſeren Ohren. Müſſen nun aber auch beide in unſeren Organen erſt entſtehen, ſo iſt doch für die Art dieſer Entſtehung dadurch ein weſentlicher Unterſchied gegeben. Beide beſtehen als Ganze aus einem Complexe einzelner Theile; von der vollſtändigen Auffaſſung aller einzelnen Theile hängt der vollſtändige äſthetiſche Genuß des Ganzen ab. Aber die Theile verhalten ſich in beiden verſchieden zu einander und zum Ganzen. Jedes Muſikſtück beſteht aus einer Reihe von Accorden, welche man ſich als eine zwar nicht einfache und gerade, ſondern mehrfache und auf und abſteigend gebogene, doch aber in Einer Richtung fortgeſchwungene Linie denken kann; jedes Bild bildet eine Fläche, auf welcher man ungefähr die Hauptfiguren als Centrum zur Peripherie des Ganzen — oder allenfalls als zwei Centra in der Parabel — betrachten kann. Dies gilt wenigſtens ganz unzweifelhaft für die ſubjective Empfängniß beider Kunſtwerke. Iſt ein Bild vor unſeren Augen entrollt, ſo faſſen wir mit dem erſten Blick das Ganze ins Auge, oder mindeſtens einen größten, und ſicher immer den hervorſtechendſten Theil; wir erhalten ſogleich eine zwar noch unbeſtimmte und unvollſtändige, aber eine totale Anſchauung des ganzen Bildes. Durch ein ferneres Hinſehen wird die Anſchauung beides, beſtimmter und vollſtändiger; wir unterſcheiden genauer die einzelnen Theile der verſchiedenen beziehungsweiſe Ganzen, wie die Glieder und Stellungen jeder einzelnen Figur, und ſetzen ſie und die verſchiedenen Ganzen (Figuren) ſelbſt wieder zuſammen, kurz wir ordnen unſere Anſchauung; zu dieſem Behufe ſuchen und ſehen wir Einzelnes, was im erſten Blicke noch gar nicht oder undeutlich geſehen war. Hier geht gleichſam das Ganze den Theilen voraus, iſt mindeſtens mit ihnen zugleich. Bei der Muſik aber empfangen wir nothwendig erſt die einzelnen Theile der Reihe nach durchs Ohr, ehe ſie ſich in der Seele zu einem Ganzen bilden können; hier gehen die Theile dem Ganzen nothwendig voraus; und nicht blos ſucceſſiv, ſondern in einer durchaus beſtimmten Succeſſion ſind die Theile vom Anfang bis zum Ende gegeben, während in dem Bilde der Fortſchritt von Theil zu Theil durchaus frei und willkürlich iſt.*) Hier auf dem Bilde geſchieht jeder weitere Blick in Beziehung auf das bereits gewonnene Totalbild, jede neue Vorſtellung hat ſchon ihre beſtimmte Richtung und den Sinn, das Totalbild zu ergänzen; dort iſt jeder neue Ton in ſeiner Bedeutung ſo lange unbeſtimmt, bis erſt die folgenden ſammt den vorangegangenen, ihm ſeinen Werth und ſeine Wirkung anweiſen. Dort alſo, im Gemälde, iſt der Fortſchritt der Auffaſſung vom Ganzen zum Einzelnen, um wieder zum vollendeteren Ganzen zu kommen, dabei durchaus unbeſtimmt und relativ willkürlich; hier in der Muſik vom Einzelnen zum Ganzen, dabei beſtimmt und unwillkürlich; zugleich iſt dort auch die Dauer ſo jeder einzelnen Theilanſchauung wie der Geſammtauffaſſung durchaus unbeſtimmt, man kann bei dieſem oder jenem Zuge, Figur, Gruppe und bei dem Ganzen im Ganzen länger oder kürzer verweilen, ein Bild in einer Stunde und in einer Minute anſehen; hier in der Muſik iſt die Dauer für die Empfängniß ſowohl jedes Accordes, wie der ganzen Harmonie beſtimmt geboten. Kurz das Moment der Zeit, wie es im Maaß der Intervallen objectiv zum Weſen der Muſik gehört, iſt auch ſubjectiv für die Auffaſſung derſelben weſentlich und feſt beſtimmt, für die Malerei aber bleibt es, wie objectiv ganz fern, ſo ſubjectiv für die Auffaſſung ein Medium von beliebigem willkürlichem Gebrauche.

Es bleibt endlich noch der Unterſchied hervorzuheben, der in dem Bisherigen bereits eingeſchloſſen angedeutet liegt, daß das Werk der Malerei als Ganzes nicht blos ſogleich gegeben und aufgefaßt wird, ſondern überhaupt objectiv und materiell vorhanden iſt und bleibt, das Werk der Muſik aber iſt als Ganzes für den Zuhörer überhaupt niemals ſinnlich gegenwärtig, ſondern mit der Entſtehung je der Theile verſchwinden ſie auch. Die Auffaſſung einer Harmonie als eines Ganzen, iſt demnach lediglich ein Erfolg der Seelenthätigkeit. Die Compoſition des Muſikers muß jeder Zuhörer noch einmal im eigentlichen Sinne des Wortes componiren, und mit der Hülfe ſeines Gedächtniſſes die verklungenen Töne zurückrufen; der Maler fordert auch, daß man ſein Gemälde in der eigenen Seele wiedererzeuge, aber er bietet dazu das ganze Original ſogleich und bleibend, und was bei der Muſik nur die Anſtrengung des Gedächtniſſes erreicht, wird hier durch eine wiederholte Anſchauung geboten. — Dem Gemälde gegenüber iſt uns der Verſuch geſtattet, das Totalbild wiederholentlich von anderen und anderen Punkten aus ſich neu geſtalten zu laſſen, um zu immer tieferem Verſtändniß zu gelangen, und jeder erneute Blick auf das immer noch daſtehende Bild wird ergänzend und correctiv dazu beitragen; ſolche Verſuche werden wir bei allen größeren Schilderungen, wie die Schule zu Athen, Abendmahl, Schlachtgemälde u. dgl. zu machen uns immer veranlaßt ſehen. Gleiche Verſuche mit den einzelnen Paſſagen der Muſik

---

tervallen gewähren, deren Schwingungsverhältniß ſich durch kleine Zahlen ausdrücken läßt, wird er entgegnen, kannſt Du denn glauben, daß die Seele im Geheim und Dir unbewußt die Schwingungen überzähle, und an der wahrgenommenen Einfachheit der Verhältniſſe ein Wohlgefallen finde. Beantworte ich dieſe Frage mit Ja, ſo habe ich es, ſelbſt wenn ich mich auf die Autorität von Leibnitz berufe, für immer mit ihm verdorben, denn was ſoll er von mir für eine Vorſtellung gewinnen, wenn ich ihm eingeſtehe, daß die Begeiſterung, zu der er mich hinreißt, nichts als ein Dank dafür iſt, daß das mir von ihm aufgegebene Rechenexempel ſich zuletzt in eine einfache Aufgabe auflöſt. Dennoch muß ſich der Phyſiker zu dieſem Ja entſchließen."

*) Wir wollen nicht davon reden, daß beider pſychologiſcher Verlauf ſich als eine arithmetiſche Thätigkeit der Seele erweiſt, welche als eine doppelte ſchwerer vollbracht werden kann; denn jene Rechnung geſchieht ſo unbewußt und mit einer ſo rapiden Schnelligkeit, daß es eben ſo lange gedauert hat, ehe man durch Verſuche hinter die Exiſtenz einer ſolchen gekommen iſt, daher man behaupten könnte, es werde die Seele alſo wohl auch im Stande ſein, beide Rechnungen zugleich zu vollziehen, was allerdings ein eben ſo gewagter Schluß iſt, als wenn man von einem ausgezeichneten Schnellläufer, weil er 50 Meilen den Tag laufen kann, behaupten wollte, er werde deshalb wohl auch 100 laufen können.

*) Wir heſſen ein anderes Mal den Prozeß der Auffaſſung eines Bildes mit Rückſicht auf die Kunſt darzuſtellen. Leſſing's Beantwortung der Frage: „Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorſtellung eines Dinges im Raume? Erſt betrachten wir die Theile deſſelben einzeln, hierauf die Verbindung dieſer Theile und endlich das Ganze. Unſere Sinne verrichten dieſe verſchiedenen Operationen mit einer ſo erſtaunlichen Schnelligkeit, daß ſie uns nur eine einzige zu ſein bedünken ....." iſt zureichend genug für eine Zeit, da weder die pſychologiſchen Geſetze des Sehens, noch die pſychologiſchen der inneren Appercepticn entdeckt waren. Heute kann darüber genauer geredet werden.

in rein genießender oder kritiſcher Abſicht anzuſtellen, würde nur durch eine große Anſtrengung des Gedächtniſſes möglich ſein, und gewiß wird man eine Beethovenſche Symphonie in ſolcher Weiſe nur bei häufiger Wiederholung oder auf dem Notenblatte anſchauen können, alſo auch nur derjenige, welcher mit dem bloßen Leſen der Noten zugleich innerlich die Töne hört. Wohl zuweilen iſt der Eindruck der Muſik ſo ergreifend und ſprechend zugleich, daß es im Gemüthe iſt, als ob man Geſtalten ſähe, als ob Bilder vor der Seele ſchwebten (eine Wirkung, welche in der obengedachten principiell-pſychologiſchen Gleichheit der Klangfiguren und der Farbenbilder beruht) aber eine freie und beliebige Ordnung und Umſtellung dieſer phantaſtiſchen Bilder wird wohl kaum dem erregteſten und zugleich beſonnenſten Zuhörer möglich ſein.

Hiernach wollen wir nun verſuchen, in der nächſten Nummer die Frage nach dem Erfolge einer Zuſammenwirkung beider Künſte zu beantworten.

Ein Album.

Die Kaiſerin von Rußland, bekanntlich eine Tochter des Königs Friedrich Wilhelm III. von Preußen, hatte an der Seite ihres Gemahls im J. 1825 den ruſſiſchen Kaiſerthron beſtiegen und fühlte nach einer längeren Trennung von dem Vaterhauſe eine große Sehnſucht, daſſelbe einmal wiederzuſehen. Die große Freude, welche es erregte, als im Sommer des Jahres 1829 ein Beſuch am preußiſchen Hofe in Ausführung gebracht wurde, ſollte denn auch u. a. in glänzend und ſinnig angeordneten Hoffeſten ihren Ausdruck bekommen, namentlich da der Geburtstag der Kaiſerin, der 13. Juli, in die Zeit des Beſuchs fiel. Bei ſolchen Gelegenheiten pflegte der Herzog Karl zu Mecklenburg, ein Bruder der unvergeßlichen Königin Luiſe, die Arrangements zu machen und hatte auch zu dem Wiegenfeſte der Monarchin ein Feſt erſonnen, welches er „den Zauber der weißen Roſe“ nannte, worin die Kaiſerin als Blancheflour gefeiert wird und worin ihre Lieblingsblume, die weiße Roſe, eine Hauptrolle ſpielt.

Die erſte Abtheilung des Feſtes bildete ein Carouſſel, welches in dem weiten Hofe vor dem ſ. g. neuen Palais zu Potsdam ſtattfand und an welchem auf dazu errichteten Tribünen und Podeſten, auf den Plattformen und Freitreppen der Commun-Gebäude auch das Publikum zuſchauend theilnahm. — Zehn Quadrillen, jede von einem Fürſten geführt, voran Se. Maj. der König von Preußen, damals Kronprinz, Alle in reicher Rittertracht, mit Panzer, Wappenrock, Lanze und Schild u. ſ. w., aber keinen anderen Charakter als ſich ſelbſt vorſtellend, erſchienen in den Schranken und führten mannigfaltige ritterliche Waffenſpiele auf. Als Preisrichter fungirten der Prinz Friedrich der Niederlande und der Herzog Karl von Mecklenburg, der Dichter des Feſtſpiels.

Zu deſſen zweiter Abtheilung begab man ſich in den Schauſpielſaal, wo der in den poetiſchen Anreden des Turniers ſchon erwähnte „Zauberſpiegel“ ſich darſtellte. In ihm ſahe man einen zuſammenhängenden Kreis von lebenden Bildern, die bei magiſcher halbdunkler Beleuchtung in einander übergingen und ſich in ihren Gruppirungen veränderten, aus denen auch einzelne Figuren redend vortraten. Die Zeichnungen zu dieſen Bildern waren von Schinkel ausgeführt, unter den Darſtellern befanden ſich die Frauen Wolff und Crelinger und die Herren Devrient und Lemm.

Die dritte Abtheilung des Feſtes, der Ball, ging in dem ſ. g. Grottenſaale vor ſich, wo die Theilnehmer an dem Carouſſel mit ihren Damen in Coſtüm tanzten. Auch wurden hier von der Kaiſerin, der Feſtesköngin, die Ehrenpreiſe vertheilt.

Bei der in dieſem Jahre erfolgenden 25jährigen — ſo zu ſagen — ſilbernen Wiederkehr des Jahrestages dieſes Feſtes beſchloſſen die noch lebenden Theilnehmer deſſelben, der kaiſerlichen Schweſter des Königshauſes die ſchöne Feier durch ein darauf bezügliches Album wieder vorzuführen. — Adolf Menzel wurde beauftragt, die Bilder dazu, zehn an der Zahl, zu malen, die Abfaſſung des poetiſchen Textes wurde Chr. Fr. Scherenberg in die Hand gegeben.

Das Titelblatt zeigt unter einer dunkelgrünen, breitäſtigen Tanne die Mutter Sage, wie ſie ſitzt und, nach den einleitenden Worten des Dichters, „verfloſſene Tage in ſingende Fäden ausſpinnt“. Rings am Abhange, welcher der Alten gleichſam zum Schemel dient, blühen in ſaftiger Fülle die mannigfaltigſten Blumen. Sie klagen, daß ſie ſtumm ſein müſſen und keine Lieder haben. Die greiſe Spinnerin erwiedert, daß ſie in ihrem Schweigen vernehmbar genug aus und zu den Herzen der Menſchen zu ſingen verſtünden. Ihre eigne Art zu ſingen freilich ſei das Spinnen, und ſo ſpinnt ſie fort:

.... „und was ſie ausgeſponnen,
Sang flockig um die goldne Spindel her.“

Dieſe Blumenmärchen, welche ſie nun gleichſam als Dolmetſcherin der Blumen ſpinnt und in den Wind wirft, werden — flockige Fäden! — von anmuthigen Genien, die zwiſchen den Blumen und Zweigen hauſen, aufgefangen und als Netz um den Blumenhag gelegt, in welchem ſich zwei Roſenſtöcke, ein weißer und ein rother, denen beſonders die Märchen gelten, auszeichnen. Zur Seite laſſen die kleinen Elfenfiguren die Silberfäden in Buchſtaben auslaufen, welche eine poetiſche Titel-Inſchrift bilden. Die letzte Mähr des Einleitungsgeſanges der Sage, welche ſich auf die Familiengeſchichte des Königshauſes bezieht, enthält ſchon eine Hindeutung auf das Feſt und den Inhalt des Albums. Denn nach der Schilderung des Lebens auf dem nordiſchen Throne ſpricht der Dichter:

Doch fühlt das Herz ein menſchliches Ermatten
Und wollte, ſtrahlenmüde, ſich allein
Erwandeln ſeine Ruh im Abendſchatten,
Wollt' es, wie ſonſt, 'mal wieder ſelbſt ſich ſein,
Dann ſtieg ſie ihre Pracht, die ruheloſe,
Und legte, wandelnd durch die ſtille Au,
Auf ihre Perlen ihre weiße Roſe,
Den alten Liebesſchmuck, mit ſeinem Thau.

Und drunter blühte auf ein Wunſch, ein leiſer:
„Ach, meine Heimath möcht' ich wiederſehn!“ —
Noch leiſer hört die Liebe — und der Kaiſer
Spricht: „Deine Heimath ſollſt du wiederſehn.“ —
Die Boten fliegen: — „Blancheflour will kommen.“
Sie rufen's hell in's alte Vaterhaus,
Und echoſchnell ruft drinnen ſein Willkommen!
Der königlich vergnügte Vater aus.

Nun ward ein Rath beſtellt, das Feſt würdig zu begehn:

Ausgriff der Rath zunächſt in alle Weiten,
Das alte Schickſal aller Rathesherrn,
Verſtieg ſich in die rauhen Reckenzeiten
Und derben Späße dieſer Lobesär'n.
„Die ſind zu grob!“ brummt Solms, ſelbſt bärendeißig,
Wir reiten in's Turnier, das giebt uns Rath;
Im erſten gleich, neun hundert acht und dreißig,
Blüht Ritter-Ehr und -Lieb in grünſter Saat.“

Dieſes erſte Turnier in Deutſchland *), welches von Heinrich dem Vogler in Magdeburg abgehalten wurde, iſt nun der Gegenſtand der Darſtellung auf dem erſten Blatte des Albums. Denn

*) Nach dem Rüxnerſchen Turnierbuche, nach welchem überhaupt 36 Turniere bis Ende des 15. Jahrh. in Deutſchland abgehalten worden ſind.

von den 9 Blättern, die es umfaßt, sind, gewissermaßen als historische Einleitung, ihrer vier der Veranschaulichung früherer berühmter Fest-Turniere gewidmet, die übrigen fünf beziehen sich auf das zu vergegenwärtigende Carousſel vom Jahre 1829. Außerdem hat der Maler jede Darstellung mit einer passenden und charakteristischen Einrahmung versehen. So scheint diejenige des ersten Bildes aus Elfenbein geschnitzt zu sein und zwar durchaus in dem damals herrschenden byzantinischen Styl. Oben und unten sind die eigenthümlichen Ornamentfiguren von mißgestalteten organischen Gebilden durchflochten, an den Seiten ist König Heinrich als Vogelsteller, als Städteerbauer und als Ungarnbesieger dargestellt. Wir brauchen kaum zu bemerken, wie glücklich der Künstler das noch unausgebildete Kunstvermögen der damaligen Zeit, gleich kindlich in Auffassung und Ausführung, wiedergegeben hat. In der Mitte oben schaut zwischen zwei Thürmen eine Jungfrau mit einem Kranze hervor, als Versinnbildlichung des Stadtwappens von Magdeburg und zugleich des Danks beim Turnier. Dieses stellt sich nun auf dem Bilde dar. Links im Vordergrunde die Tribüne für die fürstlichen Zuschauer. Auf dem Plan geht es wild genug her. Ein Ritter ist eben aus dem Sattel geworfen, Andere sind im Begriff, gegeneinander zu rennen. Im Hintergrunde über der Scene erhebt sich die Stadt.

Weniger ernsthaft scheint es auf dem Festturnier zugegangen zu sein, welches auf dem zweiten Blatte geschildert wird. Dieses wurde zu Berlin im Februar des Jahres 1592 von dem Kurfürsten Hans Georg bei Gelegenheit eines Tauffestes gegeben. Die Chronik berichtet, daß zwei von den geladenen Gästen, der Herzog von Sachsen und der Graf Bardy, auf einem bewimpelten Schiffe, welches gefahren wurde, auf den Kampfplatz gezogen sind. Voran gingen die als Thiere maskirten Musikanten. Diesen lustigen Zug sieht man nun mit aller Ehrenfestigkeit dahertreten und muß in der That beim Anblick dieser blasenden, trommelnden und pfeifenden Elephanten, Hasen, Böcke, Hähne und Störche mit in die Heiterkeit einstimmen, welches die fürstliche Tribüne ihnen zollt, und welches auch den am Fuße derselben aufgestellten Hellebardiren ein sehr vergnügtes Schmunzeln ablockt. Der Rahmen dieses Bildes wird von einer Architektur von rothem Marmor im Style der Zeit gebildet. Oben ist das Wappen von Kurbrandenburg angebracht.

Die nächsten beiden Blätter nimmt das Turnier in Anspruch, welches im J. 1750 unter Friedrich dem Großen ebenfalls zu Berlin auf dem Lustgarten abgehalten wurde. Es geschahe das bei Nacht unter der Beleuchtung von tausenden von bunten Lampen. Die Helden tragen antikes Kostüm; sie werfen und stechen nach aufgestellten Hermen, nach Mohrenköpfen u. s. w. Im zierlichen Porzellan-Rokokorahmen balgen sich nackte Knaben mit Thieren. Auf dem andern Blatte findet die Preisvertheilung statt. Auf einer hellerleuchteten Tribüne sitzt die Prinzessin Amalie, umgeben von ihren Damen, zur Seite die Preisrichter. Der alte Zieten, als Grieche gekleidet, kniet eben nieder, um aus der Hand der Prinzessin den Preis zu empfangen, den er sich gewonnen hat. Derselbe soll in einem Paar brillantener Hemdknöpfe bestanden haben. Ueber dem Sitz der Prinzessin ziehn sich die Logen hin, aus denen die Majestäten und der Hof zuschaut; in einer derselben bemerkt man den damals eben nach Berlin gekommenen Voltaire, welcher diesem Feste gleich so zierliche Verse zu widmen wußte. Die Einrahmung ist im Style der Grotten-Architektur gehalten und zeigt als Hauptglieder marmorne, von der Zeit bereits berührte Atlanten.

Es folgt nun die Illustration des zu verherrlichenden Festes in Potsdam selber. Auf dem fünften Blatte erblickt man den Einritt des Zuges in die Schranken. Nach dem Programm hatte jeder einreitende Ritter zuerst die Kaiserin, dann seine Dame zu begrüßen. Die Zuschauer sind von dem Künstler vor dem Bilde gedacht, so daß sie die Stelle des Beschauers einnehmen. Eben traversirt auf stattlichem Rosse Se. Majestät der regierende König von Preußen vorüber, aus dem Bilde heraus mit der auf das Herz gelegten Rechten grüßend. Der König trägt einen goldenen Panzer, über welchen ein mit schwarzen Adlern bestickter weißer Wappenrock geworfen ist. Das Antlitz ist von der glücklichsten Portraitähnlichkeit und strahlt in Majestät und Milde. Durch diesen sehr gelungenen Einfall der Anordnung empfängt das Auge der hohen Frau, für welche diese Schilderungen bestimmt sind, noch einmal aus dem Bilde den Gruß, den sie vor 25 Jahren in der Wirklichkeit entgegennahm. Vor dem Könige reitet sein Bannerträger, hinter ihm folgen die übrigen Fürsten und Ritter. Was die Umrahmung anbetrifft, so ist sie von nun an der Tummelplatz reizender nackter Kindergestalten, die Verkörperung des Chores unsichtbarer Genien, welche beim Festspiele selbst, ungesehen auf musikalische Weise mitwirkten, die der Maler also auf sehr sinnige Weise, dem Auge der im Bilde agirenden Gestalten unsichtbar, in den Rahmen verwiesen, aber in ihrer musikalischen Mitwirkung wenigstens dem Auge des Beschauers vernehmbar gemacht hat. So bilden sie auf diesem Blatte eine fröhliche Musikbande, welche in stattlicher Reihe am untern Rahmen dahinzieht, mit phantastischem Federkopfputz angethan und mit den runden Körperchen in Goldnetzen steckend, gleichsam der oben fehlende Trompeterchor.

Auf dem nächsten Blatte hat das Spiel bereits begonnen. Man führt eben den Schwerdtertanz aus. Zwei lange Kolonnen reiten einander mit erhobener Waffe entgegen. Links weg gegen den Hintergrund zieht sich die Hauptfaçade des neuen Palais, vor welchem der ganze Hof, voran die Königin des Festes, unter einem Baldachin Platz genommen hat. Unten im Rahmen hat die Laune des Künstlers zwei der Genien hinpostirt und sie mit einem drolligen Kostüm als Doktor und Chirurg ausstaffirt, damit für vielleicht vorkommende Verwundungen die Hülfe bereit sei. Oben schweben andere, tragen die Zipfel der wappengeschmückten langen Wimpel, oder befestigen sie auf den mächtigen Stangen welche sie, selber von weißen Rosen umrankt, in die blauen Lüfte des heitern Tages hinein wehen lassen.

Das folgende Blatt führt uns in die zweite Abtheilung des Festes vor die Bühne des Schloß-Theaters. Der Vorhang ist eben aufgegangen und Frau Wolff in Gestalt der „Erinnerung" aufgetreten. Als solche redet sie eben zu dem fürstlichen Parquet, in welchem wir, trotz des magischen Halbdunkels manche Figur der hohen Herrschaften, namentlich die Gestalt des hochseligen Königs in der Uniform des ersten Garderegiments deutlich erkennen. Ist hier das Bild selber auf diese Weise sehr einfach, so hat der Künstler die Einrahmung dazu desto voller ausgestattet. In einer sehr reichen, schönen Rokoko-Architektur tummelt sich hier der Chor der Unsichtbaren wiederum als Musikbande munter umher. Einer ist der Kapellmeister mit der Batuta, Andere mit ihren lang hinrollenden Notenblättern stellen die Sänger vor; aber weil die Wolff gerade spricht so haben sie Pause, treiben allerlei Kurzweil und suchen vom Rahmen aus in das Bild selbst hineinzugucken. Sie sind alle in halbdurchsichtigen farbigen Flor gehüllt, theils vielleicht, um es wiederum auf ihre Art den Großen nachzuthun, theils etwa, ihre Unsichtbarkeit und das Dämmerlicht des Ortes zugleich anzudeuten. An den Seiten des Rahmens sieht man „hinter die Coulissen" in die Ankleidezimmer und da kann man denn bemerken, wie Einem der später Agirenden so eben Roth aufgelegt wird.

Die beiden Schlußblätter enthalten Scenen aus der letzten Abtheilung des Festes, dem Balle. Der Schauplatz ist der s. g. Grottensaal des neuen Palais, jene phantastische Schöpfung aus Muscheln, Korallen und den Zaubergaben des Meergrundes. Die Kaiserin tritt eben ein und der Ball beginnt. Die Portraits der hohen Herrschaften sind mit Feinheit und in großer Aehnlichkeit durchgeführt. Aus der Einfassung fächeln die Knabengestalten mit Zweigen

von der Fächerpalme, die sie sich von der Orangerie, welche den Saal durchschnitt, ausgebrochen zu haben scheinen, den Tanzenden Kühlung zu. Diese Orangerie bildet die dunkle Einfassung des letzten Blattes, auf welchem man einen andern Theil des Grottensaales erblickt, gleichsam die dunkle, hereindämmernde Nacht. Im Bilde geht die Preisvertheilung vor sich. Die Kaiserin mit ihrer Umgebung und den beiden Kampfrichtern steht in der Mitte und reicht eben den drei vor ihr knieenden Helden den Ehrendank. — In den Zweigen der Orangenbäume ruhen schlaftrunken die bisher so geschäftigen Genien. Die holden Jungen haben sich selber eingesungen.

Was die Ausführung der Bilder betrifft, so genügt es zu wissen, daß sie von Menzels fertiger Hand herrühren, um der originellsten Schöpfung gewiß zu sein. Ein Gelegenheitswerk, wobei noch dazu, wie in diesem Falle, so Vieles, ja fast Alles der historischen Wirklichkeit getreu bleiben sollte, bietet dem Künstler, der seinen Stoff mit Freiheit zu beherrschen gewohnt ist, stets eine unendliche Menge von Schwierigkeiten und es gehört die Erfindungsgabe und der frische Pinsel eines Meisters, wie Menzel, dazu, um aus dem gegebenen Stoffe anziehende Gelegenheitsbilder und zugleich lauter Kunstwerke herzustellen, was ihm denn auch in höchstem Grade gelungen ist.

Das schöne Gedicht wurde von dem als Schönschreiber bewährten akademischen Künstler Ernst Schütze geschrieben. In Uebereinstimmung mit den Bildblättern des Malers ist auch den Schriftblättern eine auf das Sauberste in Gold, Silber und Farben ausgeführte architektonische oder allgemein ornamentistische Umrahmung gegeben worden und auch diese schließt sich jedesmal genau dem Style der Zeit an, welche das Bild wiederspiegelt, wobei die auf das Fest selber bezüglichen vier letzten Blätter natürlich nicht ohne den Schmuck der weißen Rose geblieben sind. Diese aber hat Graeb's geschickte Hand hineingeflochten. Auch die Schrift selber hat Schütze nach den vier verschiedenen Zeitepochen, die in Frage kommen, gewählt und mit sicherer Meisterschaft getreu wiedergegeben. Initiale, Phantasielinien zwischen den Strophen und die Schrift selber, Alles ist im Einklang mit der Zeit und miteinander und macht einen überaus harmonischen und zierlichen Eindruck, so daß es eine Freude ist, die schönen Verse des Dichters in solcher Ausstattung zu lesen, ja nur zu sehen.

Endlich ist auch dafür gesorgt worden, daß das Behältniß, welches Bild und Schrift zu verwahren hat, sich nicht bloß in künstlerisch würdiger, sondern auch in reicher und mit dem Inhalte harmonirender Ausstattung darstelle. Die Arbeit wurde der geschickten Hand des Goldschmieds und akademischen Künstlers Albert Wagner anvertraut, von dem wir unsern Lesern im vorigen Jahrgange die Abbildung eines silbernen Tafelaufsatzes vorgelegt haben, den derselbe für Se. Maj. den König anfertigte. Das Album präsentirt sich in Buchform und ist mit blauem Sammet bekleidet. Der obere Deckel zeigt als Mittelstück einen Kranz von Eichenästen, auf welchem, im Kreise aneinandergereiht, die einzelnen Wappen des Preußischen Königshauses, in Gold und Emaille ausgeführt, aufliegen. In dem Kranze zeigt sich ein lieblicher Engel nach der Zeichnung von S. Jarwart, der das ebenfalls in Emaille ausgeführte Hauptwappen, den schwarzen Adler, hält, mit der überaus zierlich gearbeiteten Kette des schwarzen Adlerordens; zu seinen Häupten trägt ein Spruchband die Devise „Gott mit uns".

Diese Darstellung bildet also das Mittelstück der Deckelfläche und ist zunächst von einem gemusterten, länglichen, rechteckigen Felde umgeben, dessen Composition — durch gothische Vierblätter gebildet — unter den gegebenen Maaßen eine sehr schwierige, aber glänzend gelöste Aufgabe war. In jedem Vierblatt liegt eine weiße Rose mit goldenen Blättern, wie dergleichen auch die Kaiserin vor 25 Jahren an die Ritter des Festes vertheilte. Die nächste Einfassung dieses Feldes bildet ein durchbrochenes Stabwerk von Eichenzweigen. Dann aber folgt die eigentliche Einrahmung, welche durch einen etwas über 2 Zoll breiten Rand geschieht. Derselbe wird auch von silbernen, auf Goldgrund ruhenden Eichenästen gebildet, zwischen denen alle die Wappen der Theilnehmer in Emaille und Gold liegen. Spruchbänder schlingen sich durch das Gezweig; sie enthalten die Devisen der Ritter. Als Eckstücke sind runde, etwa 4 Zoll im Durchmesser haltende Felder aufgelegt, aus welchen auf goldenem Grunde die acht noch lebenden Fürsten aus dem Carousssel in sehr hohem Relief, fast in ronde bosse, zu Pferde hervorreiten. Die äußerste Umrandung der Deckelfläche wird von goldenen Stäben gebildet, welche sich nach gothischer Weise an den Ecken übereinanderlegen. — Die Arbeit Wagner's ist in Erfindung und Ausführung zugleich künstlerisch-geschmackvoll, glänzend und schön, und so einigen sich denn in diesem Werke die verschiedensten Künstler und Kunstarten zu einem wahren Meisterstück in seiner Art, das nur mit Wohlgefallen und Freude betrachtet werden kann und desto mehr Genuß bietet, je länger man es anschaut. F. E.

Neue Copien nach Albrecht Dürer.

Copien nach Kupferstichen erhalten im Allgemeinen ihren Werth in dem Maaße, als sie uns treu die Originale wiedergeben, und von ganz besonderem Interesse werden dieselben, wenn wir dadurch ganz seltene werthvolle Blätter kennen lernen, auf deren Besitz im Original die reichsten Sammlungen verzichten müssen.

In dieser Ueberzeugung hat der eifrige Dürer-Sammler, Senator Klugkist in Bremen durch A. Petrak in Wien die heilige Veronika, Bartsch Nr. 64, copiren lassen und hat damit gewiß vielen Freunden von Dürer Freude gemacht. Diesem Beispiel ist nun ein nicht minderer Verehrer dieses großen Meisters gefolgt und hat die drei anderen Kupferstiche von Dürer, welche die allergrößten Seltenheiten sind, nämlich

den heil. Hieronymus, die kleine runde Platte B. 62,
das Urtheil Paris B. 65 und
den großen Kurier B. 81

ebenfalls bei A. Petrak in Wien copiren lassen und damit gewiß allen Dürer-Sammlern einen Dienst geleistet, indem sie nicht hoffen dürfen, je die Originale erwerben zu können. Diese vier Copien sind höchst gelungene Kupferstiche, wahre Facsimile, und werden gewiß mit Interesse in jede Dürer-Sammlung aufgenommen werden. Es ist daher angenehm, daß der Kunsthändler F. A. C. Prestel in Frankfurt a. M. diese Copien sich angeeignet hat und dieselben von ihm zu beziehen sind.

Wir können hierbei nicht unterlassen, den Wunsch auszusprechen, daß Veranstaltung getroffen werden möge, daß das höchst seltene Blatt von Dürer, die Bekehrung Pauli, welches das Kupferstich-Cabinet zu Dresden wohl als Unicum besitzt, ebenfalls durch eine gute Copie den Freunden von Dürer bekannt wird.*)

*) Diesem Wunsche ist bereits so eben durch den Director des Kupferstich-Kabinets in Dresden, J. G. A. Frenzel, entsprochen worden, indem derselbe das erwähnte Blatt in lithographirtem Facsimile, mit Erläuterungen begleitet, bei A. Weigel in Leipzig erscheinen läßt. Wir kommen auf diese Arbeit zurück.
Die Redaktion.

Kunstliteratur.

Heraldisches Hülfsbüchlein. — Zum Selbstunterricht zusammengestellt von George Hesekiel. Berlin. Verlag von Alexander Duncker. 1854. 8. (IV und 62 Seiten.) Mit Recht beklagt der Verf. im Vorwort die Vernachlässigung, welche die Heraldik als historische Hülfswissenschaft namentlich in den letzten Decennien unseres Jahrhunderts erfahren hat. Ihre Bedeutung für die Geschichte und insbesondere auch für die Kunstgeschichte ist von solcher Wesenheit, daß ein erneuerter Hinweis auf das Studium derselben, wie ihn dieses Werkchen veranlaßt, dankbar entgegenzunehmen ist. Dasselbe giebt in klarer und präciser Form nicht nur eine gedrängte Zusammenstellung der Hauptregeln, nach denen Wappen konstruirt und erklärt werden, sondern auch eine ausführliche Beschreibung einer großen Anzahl einzelner Wappen u. s. w.

Ungeachtet der Verf. für die Darstellung die knappste Form gewählt hat, entbehrt sie dennoch nicht des interessirenden Zusammenhanges. Zu mehrerem Verständniß des Vorgetragenen sind dem Buche eine Anzahl erläuternder Tafeln beigegeben. Sie sind meist den Abbildungen des anerkannt trefflichen Wappen-Almanachs von Gatterer nachgebildet, und sind, wenn auch nicht durchaus künstlerisch, doch, dem Zwecke entsprechend, heraldisch genau gearbeitet. Die äußere Ausstattung des Buches ist elegant und somit dasselbe in jeder Beziehung sowohl den Wappen-Liebhabern, wie auch den Studirenden zu empfehlen.

Angiologie der Gefäße der alten Völker, insbesondere der Griechen und Römer v. Dr. J. H. Krause. 488 S. mit 6 Lithographien. — Halle, Schwetschke.

Geschichtliche Uebersicht der italienischen Malerei nach ihren Haupterscheinungen. Von G. Schöler. gr. 4. Geh. ⅓ Thlr. — Erfurt, Körnersche Buchhandlung.

Die Wandmalerei, in einer neuen Technik erfunden und beschrieben von A. Eichhorn. gr. 8. Geh. 16 Sgr. — Leipzig, Rud. Weigel. — Besonderer Abdruck aus dem Deutschen Kunstblatt. 1853.

Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers v. A. Zeising. gr. 8. Geh. 3 Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel.

Conversations-Lexicon für bildende Kunst. 44. Lief. gr. 8. Geh. ⅓ Thlr. Prachtausg. in Lex. 8. ⅓ Thlr. — Leipzig, Renger'sche Buchhandlung.

Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei u. Malerei v. E. Förster. 13. Lief. Imp. 4. ⅔ Thlr. — Leipzig, J. O. Weigel.

Bavaria, Riesenstandbild aus Erz vor der Ruhmeshalle auf der Theresienwiese bei München. Von J. A. Baumgotser. 2. Aufl. gr. 8. Geh. 12 Sgr. — München, Franz.

Marienburg, das Haupthaus des deutschen Ritterordens, in dem ehemaligen und dem gegenwärtigen Zustande. Von August Witt, Oberlehrer ꝛc. Mit 2 Ansichten. gr. 8. Geh. 20 Sgr. — Königsberg, Wilh. Koch.

Ornamentik in ihrer Anwendung auf verschiedene Gegenstände der Bauwerke. Von F. Eisenlohr. 14. Hft. gr. Fol. 1½ Thlr. — Carlsruhe, Veit.

Architektonische Ausführungen von J. Hochstetter. 4. Hft. gr. Fol. 2 Thlr. — Ebend.

Die Kunstschätze Wiens in Stahlstichen nebst erläuterndem Text von A. R. v. Perger. 1. Hft. gr. 4. ⅓ Thlr. Ausg. in Imp. 4. 16 Sgr. Ausg. in Fol. 24 Sgr. — Triest, Dir. d. öster. Lloyd.

Ein Jahr in Italien v. A. Stahr. 3 Thl. 2. Aufl. gr. 8. geh. 2 Thlr.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Einzelne Blätter.

Portrait-Tableau Sr. Maj. des Kaisers und der Kaiserin von Oesterreich. Lith. v. Ed. Kaiser. qu. Fol. Tondr. 1⅓ Thlr. — Wien, L. T. Neumann.

Elisabeth, Kaiserin von Oesterreich. Kniestück. Photogr. v. Fr. Hobach. Lith. v. H. Kohler. Il. Fol. Tondr. 20 Sgr. — München, Kohler u. Comp.

Hendrick Conscience. Portrait m. Facsimile. Stahlstich. Il. Fol. Chin. Pap. 1 Thlr. — Brüssel, B. van der Kell.

Anton Mitterwurzer. Portrait mit Facsimile. Gez. u. lith. von P. Hanfstängl. Fol. Chin. Pap. 24 Sgr. — Dresden, Fr. Hanfstängl.

Pepita de Oliva. Kniestück mit Facsimile. Gez. u. lith. v. Ed. Kaiser. Fol. Tondruck. Oval. 1 Thlr. — Wien, Ed. Kaiser. Leipzig, Rud. Weigel.

Wilhelmine Clauß. Portrait. Gez. v. H. Lehmann. Lith. v. A. Lemoine. Fol. Chin. Pap. 1 Thlr. — Leipzig, B. Senff.

II. Größere Werke.

Souvenirs de la Monarchie Autrichienne. Suite de Dessins d'après Nature gravés à l'Eau-forte par Th. Valerio. Première Partie: „La Hongrie." 2. Livraison. Enthaltend: Jahász de la grande Kumanie. Jeune Fille du Comitat d'Hevés. Femme tsigane d'Ug-Szasz. Fermier du Comitat d'Hevés. Heiduque d'Arokzallás. Famille tsigane des Montagnes du Matra. Fol. Weiß Papier 8 Thlr. Chin. Papier 12 Thlr. Vor der Schrift weiß Papier 12 Thlr., chin. Papier 16 Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel.

30 Blatt Radirungen von Ludwig Emil Grimm, bestehend in histor. Darstellungen, Genrebildern, Landschaften, Studien und Portraits; unter Letzteren befinden sich: Portrait Wilh. v. Doernberg. H. Heine (mit Facsimile). Clemens Brentano. Kupferstecher Hess. Bettina (2 verschiedene). G. F. Benecke. Die Brüder Grimm. J. F. Blumenbach (2 verschiedene). Paganini. Raphael Sanzio. Portrait des Künstlers selbst. In verschiedenem Format in einem Foliobund auf Unterlagbogen aufgelegt. Suppl. zu dem früher in 100 Blatt erschienenen Werke dieses Meisters. Fol. Weiß Papier 10 Thlr. 24 Ngr. Chin. Papier 13 Thlr. 24 Ngr. — Ebend.

Zeitung.

Berlin. In einigen Tagen wird der bekannte Kunstschriftsteller M. Unger zu einem längeren Aufenthalte nach Italien abgehen, um dort Forschungen und Studien zu machen.

Bei der unlängst stattgehabten, von dem evangelischen Kunstverein ausgeschriebenen Preisbewerbung für den besten Christuskopf sind verschiedene Arbeiten, die der gekrönten sehr nahe kamen, öffentlich von dem Vereine mit Anerkennung genannt worden. Dieselben würden in dauerhafter Gypsmasse ausgeführt, passend angebracht, an ehrwürdiger Stelle eine schöne künstlerische Zierde bilden. Der Umstand, daß dem Verein auch von früherer Concurrenz in der Malerei beachtungswerthe Arbeiten bekannt sind, daß sich aus diesem, seinem Verkehr mit den Künstlern schon Bestellungen ergeben haben, legt es demselben nahe, die nöthige Vermittelung zwischen kirchlichen oder Schulbehörden oder Privaten einerseits und den Künstlern andererseits zu übernehmen, wo immer sich das Bedürfniß religiös-künstlerischen Schmuckes findet. Wie wir hören, ist der aus bekannten Männern gebildete Verstand des Vereins dazu bereit.

Düsseldorf, im Juni. Professor Schirmer hat einen ehrenvollen Ruf nach Karlsruhe erhalten, um an der dortigen Akademie eine Landschaftsschule zu gründen. (B. Z.)

Wien. Im Einklange mit den Bestrebungen, welche für die Erforschung und Erhaltung früherer Kunstepochen jetzt überall so rege sind, hat sich auch in Wien ein Verein gebildet, der unter der Benennung „Alterthums-Verein" so eben seine Statuten entworfen und zur Mittheilung gebracht hat. Dieselben umfassen 73 Paragraphen. Vorerst soll sich der Verein auf das Erzherzogthum Oesterreich beschränken, soll aber nach Maßgabe seiner Mittel und Verbindungen allmählig auch auf andere Theile des Kaiserstaates ausgedehnt werden.

Der Zweck des Vereins ist in §. 2 der Statuten also näher ausgedrückt: Der Verein setzt sich folgende Aufgaben:

1) Die in seinem Bereiche vorhandenen Denkmale der Geschichte und Kunst, welche zur Kenntniß der Vergangenheit der Länder des Kaiserstaates beitragen, zu ermitteln und in Verzeichnisse zu bringen;
2) die wissenschaftliche Bedeutung, wie den Kunstwerth derselben festzustellen und zur Kenntniß weiterer Kreise zu bringen; und
3) die Erhaltung oder Wiederherstellung derselben zu bewirken.

In der Generalversammlung wurden in das leitende Comité gewählt: der Vice Präsident der Akademie der Wissenschaften Theodor v. Karajan als Präsident des Vereins; ferner Prof. Dr. Aschbach, Kunsthändler Bermann, Kustos Birk, der Conservator für Wien A. v. Camesina, Prof. v. Eitelberger, Ministerial-Sekretair Feil, Hofrath Levinski, Baumeister Schebet, Ministerial-Rath Baron v. Ransonet, Dr. Wolfarth.

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 10 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 28. Donnerstag, den 13. Juli. 1854.

München. Die heilige Anna Albrecht Dürer's. Herr Direktor Waagen in Berlin ist meinen Angaben und Bemerkungen in Nr. 17 des D. Kunstblattes über das aus der k. bayr. Sammlung in die Hände des Bildhauers Entres in München übergegangene Gemälde A. Dürer's, S. S. Anna, Maria und das schlafende Jesuskind mit Angaben und Bemerkungen in Nr. 23 d. Bl. entgegengetreten, um darzuthun, daß dasselbe eine Copie sei. Die Kunstfreunde müssen dem genannten Herrn sehr dankbar sein, und ich insbesondere bin es, da er durch seine Angaben, wenn auch ganz wider Willen und Erwarten, das Dunkel, das für manches Auge noch über dem fraglichen Bilde lag, vollends aufgehoben hat.

Herr Direktor Waagen ist einverstanden, daß die Composition wirklich von A. Dürer ist, und findet, wenn es noch eines Beweises bedürfe, einen Anhaltpunkt in einer Umrißzeichnung derselben, die auf dem Kupferstichcabinet zu Berlin bewahrt wird, die in der „Durchreibung der mit Braun auf eine Tafel gezeichneten Contourre besteht", und „höchst wahrscheinlich von dem Original des Meisters gemacht worden ist." Von Gemälden, welche diese Composition ausgeführt zeigen, führt Hr. Dir. W. außer dem Bilde bei Entres an: 1) ein Gemälde, das aus dem Praunschen Cabinet in Nürnberg stammt und letztlich nach Hamburg gekommen. Er ist geneigt, dieses für das Original zu halten, „da sich in dem Praunschen Cabinet andere, unbezweifelt ächte Bilder des A. Dürer befanden"; ein Grund — beiläufig! — den die k. bayrische Sammlung vielleicht auch für sich in Anspruch nehmen könnte; es ist angeblich 2 F. 4 Z. hoch und 1 F. 10 Z. breit. — 2) Eine Copie im Besitz des Grafen Grabowski in Berlin, angeblich 2 F. 1½ Z. hoch, 1 F. 11½ Z. breit; von untergeordnetem Werth, aber wie das vorige mit Monogramm und Jahrzahl 1519. — 3) Ein als Original bezeichnetes Gemälde mit der Zahl 1519, ehedem im Schloß zu Blankenburg. — 4) Eine Copie auf der Burg zu Nürnberg. — 5) Eine andere im Besitz des Grafen Eckart. Gesehen hat davon Dir. Waagen außer der Zeichnung und dem Münchener Bild nur die Copie bei Graf Grabowski. — Ich erlaube mir, die Zahl dieser Copien noch um einige zu vermehren: eine ist in Hildburghausen bei G. Mayer, eine andere bei B. Kreitmayr in Schloß Offenstetten an der Donau; eine dritte war — bis zu der Versteigerung im J. 1852 — in der Galerie zu Schleisheim. Um nun zu erhärten, daß das Bild bei Entres das Original nicht sein könne, führt Hr. Dir. Waagen folgende Gründe an: Das Bild aus der Praunschen Sammlung ist bedeutend größer, als das Münchener Bild, die Figuren auf der „Durchreibung" sind lebensgroß, die des Münchener Bildes unter Lebensgröße; und es ist nicht wohl anzunehmen, daß der Copist sein Bild größer gemacht, als das Original. Sodann unterzieht er das Münchener Bild einer Kritik, nach welcher demselben „das Energische, Geistreiche, Lebendige fehlt, das Einem aus jedem ächten Werk von Dürer entgegenathmet"; dafür „haben die Züge etwas Geistloses und Verzwicktes, der Ausdruck der Freude in der Anna etwas Weltliches und Geringes." In den Formen vermißt Hr. Waagen das Verständniß, in der Färbung aber erkennt er die Manier aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. in dem „unangenehmen Gegensatz, wie hier der rothbräunliche Fleischton mit dem großen Schatten von entschiedenem Grün an der Wange des Kindes bildet."

Wie nun! wenn das Bild die Kritik Lügen strafte, wo bliebe sie? Die Carnation des Kindes ist — weit entfernt rothbräunlich zu sein, vielmehr — roßig licht; die bläulichgrünen Mitteltöne fallen (nach meiner Ansicht) dem Dürer so wenig zur Last, als ähnliche graue Stellen im Bild, oder als die kalten Halbschatten in Dürer's Bildniß (in der Glyptothek), die eine Conservatoren- oder Restauratorenhand lange nach Dürer hineingetragen. Eine feinere Zeichnung, eine vollendetere Formendurchbildung in ächt Dürerischer, energisch naturalistischer Weise, als in den einzelnen Theilen dieses Bildes in irgend einem andern Werke von ihm aufzufinden, möchte sehr schwer sein, von der Großartigkeit der Gesammtwirkung und dem leichtfließenden, durchsichtig klaren Farbenauftrag gar nicht zu sprechen! Ja so schlagend ist der Eindruck, so unmöglich ist es, die Originalität zu bezweifeln, daß Männer, die wohl ein Interesse dabei haben könnten, den Werth des Bildes herabzusetzen, vor demselben der Eine ausrief: „Ich begreife nicht, wo ich meine Augen gehabt!" und der Andere: „Eine Copie ist's nicht; davon ist keine Rede!" Ueber den Ausdruck einzelner Züge läßt sich nicht streiten; wo Hr. Waagen weltliche Lust erblickt, sehen Andere stille, ahnungsvolle Wehmuth; das Gesicht, das ihm verzwickt erscheint, hält ein Anderer für lieblich u. s. w.

Den Hauptbeweisgrund übrigens gegen die Aechtheit des Münchner Bildes schöpft Hr. W. aus den Maaßen, und seine Angaben sprechen allerdings für seine Ansicht; denn auch ich bin der Meinung (und habe sie gelegentlich eines Bildes des Berliner Museums für Waagen gegen Passavant verfochten), daß in zweifelhaften Fällen bei zwei gleichen, in der Größe aber ungleichen Bildern, auf dem größern die Wahrscheinlichkeit der Originalität ruhe; denn nur in ganz besondern Fällen wird man ins Große copiren. Nun tritt der eigenthümliche Umstand ein, daß die Maaße der angegebenen Bilder unter einander nicht übereinstimmen; was freilich von verschiedenem (bayrischem, rheinischem, französischem) Zoll-Maaße oder auch davon herrühren kann, daß Einer den Falz mitgemessen, der Andre ihn weggelassen hat. Herr Director Waagen findet z. B. daß das Münchner Bild viel kleiner ist, als das Praunsche und das Grabowskische, indem Mannlich nur 1 F. 10 Z. 3 L. Höhe und 1 F. 6 Z. 6 L. Breite dafür angiebt, während die anderen 2' 4" zu 1' 10" und 2' 1½" zu 1' 11½" halten; er scheint aber übersehen zu haben, daß Mannlich nach Pariser Fußen mißt, und daß demnach seine Angabe mit der des Grabowskischen Bildes nahebei übereinstimmt. Inzwischen kann man zu großes Gewicht nicht auf die Größe der Tafel legen, dafür man beim Copiren eine gewisse Freiheit hat; entscheidend aber ist die Größe der Figuren und der einzelnen Theile.

In dieser Beziehung ist die „Durchreibung" im Berliner Kupferstichcabinet von jener entscheidenden Wichtigkeit, welche ihr in dem Briefe in Nr. 23 beigelegt wird. Ich habe mir deshalb sogleich die genauen Maaße der Köpfe dieser Zeichnung kommen lassen; und siehe da! weit entfernt lebensgroß, oder größer zu sein als die des Münchner Bildes, stimmen sie vielmehr mit diesen bis aufs Haar überein!*) Ja selbst das Papier, auf welchem die Zeichnung ist, hat (einige Randbeschädigungen abgerechnet) die Größe des Münchner Bildes (2' 1½" zu 1' 8½" bayr. ohne Falz).

Was man mir außerdem in Betreff der „Durchreibung" schreibt, ist vollkommen geeignet, den nächsten Zusammenhang zwischen ihr und dem Münchner Bilde darzuthun; doch will ich meine Ansicht für eine spätere Mittheilung vorbehalten, und bemerke nur vorläufig, daß das Monogramm mit der Jahreszahl auf der „Durchreibung" eines zum Malen aufgezeichneten Contours etwas sehr Befremdliches hat.

Es erübrigt nun noch, einen Vorwurf zu beseitigen, der Hr. Dir. W. den „Kunstforschern in München", und wohl zunächst mir macht, „daß uns das Bild, das in der Galerie zu Schleißheim hing, entgangen" sei, während er es doch, wiewohl es einen hohen und ungünstigen Platz hatte, im Jahre 1821 gesehen und mit Hülfe eines guten Perspectivs genau geprüft habe. Bis zum Jahr 1821 reichen allerdings meine Kunststudien nicht, am wenigsten in Schleißheim. Wenn ich es aber später nicht dort gesehen, so hat es einfach seinen Grund darin, weil es nicht dort war, weil es der Conservator Günther, nach seiner eignen Aussage, im Depot des im Schleißheimer Garten stehenden Schlosses Lustheim im Verschluß gehabt, so daß es seit mehr als 27 Jahren Niemand zu sehen bekommen. Wohl haben wir in der Schleißheimer Galerie dieselbe Dürerische Composition gesehen; es war aber die oben erwähnte (im Mannlichschen Katalog unter Nr. 1625 aufgeführte) verkleinerte Copie (1' 3" 2‴ zu 10" 10" Pariser F.), die gleichfalls 1852 mit versteigert worden ist.

*) Kopf der Anna 8½‴, der Maria vom höchsten Schädelpunkt bis unters Kinn 8½‴, des Kindes 6½‴ bayr.

Irren ist menschlich! Sollte dem Herrn Director etwas Menschliches widerfahren sein? Er hat gewiß zuweilen — und wer hätte es nicht? — eine Copie für ein Original gehalten: sollte er vielleicht hier umgekehrt das Original bei Entres für jene Copie gehalten haben, die er im J. 1821 in der Galerie zu Schleißheim gesehen, und deren Werth er mit Hülfe seines guten Perspectivs richtig geschätzt hat? — Es wäre ärgerlich! Aber die Vermuthung hat die größte Wahrscheinlichkeit für sich. Vor allem ist es bedenklich, daß Hr. Dir. W., obschon er alle ihm bekannten Wiederholungen anführt, nur von einem Bilde der Art in der königl. bayrischen Sammlung spricht, während zwei derselben aus ihnen in die Versteigerung gebracht worden sind, und zwar das eine aus Lustheim als „A. Dürer", das andere aus Schleißheim als Copie. Sodann spricht die bei H. Waagen festgewurzelte Vorstellung von den kleineren Maaßen des Entresschen Bildes, die sich nur bei besagter Copie finden, für die Wahrscheinlichkeit der Verwechslung. Endlich nehme ich auch als Bestätigungsgrund für meine Vermuthung das „nicht geringe Erstaunen", mit welchem Hr. W. meine Mittheilung über das Entres'sche Bild in Nr. 17 des D. Kunstblattes gelesen; denn das wäre allerdings zum Erstaunen, wenn das Urtheil all der Männer, die die Aechtheit des Entres'schen Bildes anerkannt haben, jener Copie gegolten hätte! so sehr, als es zum Erstaunen sein müßte, wenn ein Mann von Kunsturtheil vor dem Bilde bei Entres dasselbe für eine Copie erklären, ja sogar wenn er vor dem bis auf irgend eine Stelle (etwa das Ohr der Maria, eine Gewandfalte, eine Haarlocke) verdeckten Bilde im Zweifel sein könnte, daß er es hier mit Meister Albrecht und nur mit ihm zu thun habe!

Meine Mittheilung war — namentlich für das Berliner Museum — wohlgemeint; sie ist vom Director desselben sehr übel aufgenommen worden. Das kann mich nicht beirren, die Mahnung für das Museum, in welchem Dürers Name fehlt, zu wiederholen. Es ist der Mühe werth, das Bild mit frischen Augen anzusehen und sollte es, was allerdings nicht mehr in Aussicht steht, Bayern verlieren, so gönne ichs am liebsten — Berlin! Ernst Förster.

Nürnberg. Das Germanische Museum hat in Folge der Abstimmung seines Ausschusses Nürnberg als seinen nunmehr definitiven Sitz beibehalten. Die bayrische Regierung hat demselben als Beitrag zu seiner Unterstützung jährlich 1000 fl. ausgesetzt. Der Herzog von Coburg, in wahrem Interesse für die Sache, hat seine Anerbietungen in Folge dessen keineswegs zurückgezogen, sondern noch nachträglich dem Vorstande des Museums kund geben lassen, daß letzterem die Veste von Coburg stets zur Aufnahme offen stehen werde. Diese wird nunmehr herzogliche Sammlungen aufnehmen und es ist ihr Ausbau bereits in Angriff genommen.

In diesen Tagen war der König Max hier, der die neulich von uns berührten, auf der Burg vorgenommenen neuen Einrichtungen besichtigt und darüber sein Wohlgefallen in erfreulichster Weise ausgedrückt hat.

Bremen, im Juni. Die in Helgoland geborgene Gustav-Adolph-Statue wurde von 13 hiesigen wohlhabenden Bürgern (meist Kaufleuten) gekauft. Sie haben dieselbe der Stadt Bremen geschenkt und sich an die Behörden mit der Bitte gewendet, ihnen einen für die Aufstellung der Statue geeigneten öffentlichen Platz anweisen zu wollen. Sie wird ohne Zweifel an irgend einer Stelle unseres Walls nach mancherlei Schicksalen ihren Ruhepunkt finden, und demnächst eine Mittheilung des Senats deshalb an die Bürgerschaft gelangen. (W. Z.)

Kunstvereine.

Versammlung von Kunstvereins-Deputirten zu München, am 11. und 12. August 1854. *)

In der am 21. Oktober 1852 zu Berlin von den Vertretern des westlichen und des östlichen Kunstvereins-Kreises gehaltenen Versammlung wurde von Neuem über die Idee berathen, in einer der Hauptstädte Deutschlands eine allgemeine deutsche Kunstausstellung zu veranstalten, und beschlossen, Schritte zu thun, eine solche im Jahr 1854 zur Ausführung zu bringen und damit eine Versammlung von deutschen Kunstvereins-Vertretern und Künstlern zu vereinigen. Da nun jetzt in München eine große deutsche Kunstausstellung veranstaltet wird, so haben die zum westlichen Kunstvereins-Kreise gehörenden Vereine, die zu Hannover, Braunschweig, Halberstadt, Magdeburg, Halle, Leipzig, Gotha und Cassel beschlossen,

zum 11. und 12. August d. J.

Deputirte nach München zu schicken. Nun aber sind auch bereits die Aufforderungen zu einem großen Congreß von Künstlern und Kunstfreunden ꝛc. auf den 23. bis 26. September in Brüssel ergangen, auch mehrere wichtige Fragen veröffentlicht, über welche dort verhandelt werden soll. Somit erscheint es doppelt wünschenswerth, ja nothwendig, daß zuvor die deutschen Kunstvereins-Vertreter und Künstler in München zusammenkommen, um über diese, als überhaupt über die so wichtigen gemeinsamen Interessen sich auszusprechen und zu einigen.

Die bedeutendste Vermittelung zwischen den Künstlern und dem Publikum üben die Kunstvereine, sie üben sie völlig uneigennützig, im Interesse der Kunst, zur Beförderung des Kunstsinnes, wie gleichzeitig im Interesse der Künstler, und darum ist es höchst nothwendig, daß Künstler und Kunstvereinsmänner öfter gemeinsam erörtern, was Noth thut, was, namentlich in Betreff der Kunstausstellungen, gefordert, was gewährt werden kann.

Die Kunstvereine haben bis jetzt im Allgemeinen vorzugsweise die Staffeleimalerei begünstigt und dieser dadurch eine steigend sich weiter verbreitende Publizität verschafft. Nur einzelne Vereine haben auch auf dem Gebiete der monumentalen Kunst eine schöne Wirksamkeit entfaltet; andere, ja fast alle haben ein Streben, einen Wunsch nach solcher Wirksamkeit gezeigt. Es ist daher wohl zu erwägen, in wie weit, und ob nicht mehr, als bisher, es auch Hauptaufgabe der Kunstvereine werden kann: für die monumentale Kunst zu wirken. Um die eigentliche großartige Historienmalerei zu fördern und durch derartige Gemälde den Ausstellungen eine höhere Bedeutung zu verleihen, ist wiederholt beschlossen: daß jeder Kunstverein wenigstens alle zwei Jahre ein großes Gemälde dieser Gattung beschaffen und allen zur Gegenseitigkeit sich verpflichtenden Kunstvereinen zu deren Ausstellungen mittheilen möge.

Jetzt liegt nun auch der Antrag vor:

daß sich zu diesem Zweck viele Vereine zu einer Central-Vereinigung verbinden möchten, um von Zeit zu Zeit erhebliche Summen zur Anschaffung möglichst klassischer Kunstwerke verwenden zu können; ferner, daß die Ueberschüsse der Ausstellungskassen nur für öffentliche Kunstzwecke verwendet werden möchten. **)

Obwohl bereits viele Kreisverbindungen bestehen, so wird dennoch gewünscht, daß sämmtliche Kunstvereine Deutschlands in direkte beständige Verbindung treten, zunächst gegenseitig Actien zeichnen, sich Ausstellungsverzeichnisse, Druckschriften und Kunstblätter zufertigen.

Es dürfte ferner zu erörtern sein, welche Schritte zu thun, damit der Unterricht in den bildenden Künsten wirklich zum regelmäßigen Lehrgegenstande in allen Schulen erhoben werde, da man sich nur durch Ausbildung im Zeichnen u. s. w. die Mittel zur richtigen Verständigung über Form und Farbe aneignen kann. Die hochverehrten Kunstvereins-Vorstände in Deutschland werden daher ganz ergebenst ersucht, gleichfalls zum 11. und 12. August Deputirte nach München zu einer allgemeinen Berathung und gründlichen Erörterung aller dieser Interessen und Alles dessen, was noch zum Antrag gestellt werden möchte, zu senden. Daß auch Künstler aus allen deutschen Gauen dabei höchst willkommen sein werden, wird hier nochmals gern ausgesprochen.

Halberstadt, im Juli 1854.

Dr. Fr. Lucanus,
Hauptgeschäftsführer des westlichen Kunstvereins-Kreises.

*) Die erste allgemeine Versammlung von Deputirten deutscher Kunstvereine wurde auf Veranlassung des Dr. Lucanus am 19. Oktober 1834 zu Berlin gehalten; der ausführliche Bericht über die Verhandlungen ist abgedruckt in Kugler's Museum Nr. 43 von 1834, über die Deputirten-Versammlung von 1836 in Nr. 43 von 1836. An der letzten allgemeinen Versammlung zu Berlin am 21. Oktober 1852 haben auch Deputirte von Künstlern Theil genommen; den Bericht enthält das Deutsche Kunstblatt von 1852 Nr. 44. D. Red.

**) S. Deutsches Kunstblatt Nr. 38. Anträge der Herren Schulrath Looff und Redakteur Eggers.

Angelegenheit der allgemeinen deutschen Künstlerversammlung in München.

Dem provisorischen Ausschuß einer allgemeinen deutschen Künstlerversammlung in München ist von der k. Polizeidirektion der Hauptstadt unterm 27. Juni eröffnet worden, daß eine solche Versammlung die königliche Genehmigung nicht erhalten hat, was hiermit zur allgemeinen Kenntnißnahme mitgetheilt wird.

München, den 29. Juni 1854.

Der provisorische Ausschuß.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 29. Donnerstag, den 20. Juli. 1854.

Inhalt: Die Vermischung und Zusammenwirkung der Künste. Von Dr. M. Lazarus. — Eine Vase von Fr. Drake. (Hierzu eine Abbildung.) F. E. — Die Kirche in Berne und das Kloster Hude. H. A. Müller. — **Kupferstich.** Portrait Sr. Maj. d. Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. F. E. — **Zeitung.** Köln. München. Bremen. Amsterdam. Paris. — **Kunstvereine.** Uebersicht der auf der 13. Braunschweiger Kunst-Ausstellung 1854 gemachten Ankäufe.

Die Vermischung und Zusammenwirkung der Künste.

Psychologische Andeutungen von Dr. **M. Lazarus.**

I.

Malerei und Musik.

(Schluß.)

Versuchen wir also nun nach dem in der vorigen Nummer Vorangeschickten die Frage nach dem Erfolge einer Zusammenwirkung beider Künste — der Malerei und Musik — hiernach zu beantworten. Es ist denkbar, daß eine gewisse Cantate, nachdem sie gehört worden ist, grade eine solche Stimmung in der Seele zurückläßt, wie ein bestimmtes Gemälde, wenn es angeschaut wird, sie erzeugt; ja wir wollen die ideale Voraussetzung machen, daß eine gewisse Musik bei stark erregbaren Geistern grade solche Phantasiegebilde hervorzaubert, als in einem bestimmten Bilde dargestellt sind, was z. B. bei sehr charakteristischen Momenten, wie des Heroischen oder Schmelzenden möglich ist und in der Seele dessen, der zugleich Musiker und Maler wäre, sich zusammen treffen würde.

Was aber wird in der Seele des Zuschauers und Zuhörers geschehen, wenn selbst diese beiden objectiv so harmonisch zu einander passenden Kunstwerke zu gleicher Zeit durch die verschiedenen Organe auf sie eindringen? Denken wir uns eine bestimmte Zeit, welche durch die Dauer der Musik ja gegeben ist, und diese zerfällt, wie ebenfalls durch die Musik gesetzt ist, in verschiedene Zeitmomente.

Sogleich in dem ersten Moment wird eine totale Anschauung von dem Gemälde in die Seele dringen —; er wird ein bedeutender, für ein ganz neues und eigenthümliches Gemälde vielleicht der bedeutendste Moment sein *); zumal bei Transparentbildern dürfte dies gewiß der Fall sein, da hier die Macht der Farbenverhältnisse an sich in den Vordergrund tritt mit ihrer sinnlichen Wirkung, und diese wird im ersten Moment am stärksten sein. Beides sogar trifft bei den Transparentgemälden um so eher zu, da es sich bei diesen, so zu sagen, ephemeren Kunstwerken gewiß weniger um die genaue künstlerische Ausführung des Besondern, sondern vielmehr um die Totalkraft sowohl der Composition und der Motive als der Farbenreize, der Licht- und Schattengebungen handelt. — In den folgenden Momenten wird das Auge aus dem Mittelpunkte nach dem Umkreis schweifen, das noch Ungesehene zu erfassen und mit dem Andern zu verbinden, das nur ungenau Erblickte genau zu beschauen suchen; dann wird die Seele sich von dem Ganzen allgemach zum Einzelnen wenden, dessen Kunstwerth an sich und seine Bezüge zum Ganzen prüfen; das Interesse des Geistes nimmt hier offenbar eine veränderte Richtung, der ästhetische Genuß dauert zwar fort, wird im günstigen Falle durch entsprechende Wahrnehmungen erhöht, im Ganzen aber wird er dadurch nicht sowohl erworben als befestigt — die Seele ist eines günstigen Eindrucks vom Bilde bereits habhaft geworden und will nun seiner auch sicher werden. Treten ja noch in dem Einzelnen besonders vortreffliche und gelungene Züge hervor, so wird die Freude an denselben meist eine isolirte, immer eine auf den allgemeinen Eindruck nur mittelbar bezogene sein; es gleicht dies nur dem letzten Pinsel des Malers, mehr für den Kenner ausschließlich berechnet, mehr dem Geiste und dem Gesetze eine Genugthuung, als dem Gemüthe Erregung zu bereiten.

Nun die Musik! Die ersten Accorde werden vor der Gewalt des malerischen Eindrucks von dem Gemälde kaum in der Seele vernommen werden; sie müssen nach der Natur aller Harmonie und Melodie aufsteigender und einleitender Art sein, einen tieferen Eindruck nicht sowohl bereitend als vorbereitend, und ihnen gegenüber ist die Seele schon befangen von den mit aller Macht des sinnlichen Reizes einströmenden Farben und Gestalten. Ist die Musik aber von jener neueren Art, welche mit dem ersten Anklang kräftig, geräuschvoll und pomphaft ihr Thema ankündigt, dann ist es desto schlimmer; die Töne fordern Aufmerksamkeit und versprechen einen Genuß, den sie aber noch nicht bieten; das Bild aber bringt sich sogleich und ganz dar, das giebt einen Streit, der beides verwirrt. In den folgenden Momenten werden die musikalischen Verhältnisse sich heben, klarer gestalten, sie würden noch stärker eindringen, wenn die vorangehenden Töne ebenfalls gehört und in ihrem Zusammenhange mit ihren Motiven aufgefaßt wären; aber da die Seele dort

*) „Von dem ersten Blicke hängt die größte Wirkung ab." Lessing.

mit dem Auge vor dem bleibenden Bilde im bloßen Schauen und Aufnehmen bereichert und damit genußreich angefüllt wird, hier aber nur durch ein Festhalten und Erinnern aller entschwindenden Töne einen Eindruck erlangt, wird dieser nur schwach sein, und gerade deshalb um so mehr, weil die Größe des Eindrucks jedes Folgenden bedingt ist durch die Klarheit und Gegenwart des Vorigen. Endlich ersteigt die Musik ihren Höhepunkt (sie drückt die ganze innere Kraft und das seelische Wesen des auf der Leinwand Gemalten durch ihre Harmonien aus), ihr Zauber fesselt das Ohr und reißt die Seele mit sich fort — aber diese ist eben mit dem Auge dabei, das anatomische Verhältniß jener Hand, die Stellung dieses Fußes zu prüfen; unser inneres Ohr hört jetzt beim Anblicke einer Wanderung der heiligen Familie das tiefste Wehen des religiösen Geistes in den Melodien, als gerade unser inneres Auge mit der Frage beschäftigt ist, ob diese Ohren des Esels nicht selbst für einen Esel zu lang wären. Ueberhaupt ist zu bemerken, daß jene obgedachte Wendung des ästhetischen Interesses in das Kritische nur dem Gemälde gegenüber, bei der Musik aber in Bezug auf die Composition wohl nicht vor dem Ende derselben eintritt. Das Interesse an der Musik ist wie ihre Wirkung überhaupt ein fortwährend aufsteigendes, das im längern Anschauen eines Bildes ein absteigendes, oder wenigstens jenes ein in derselben Richtung fortgehendes und wachsendes, dies ein sehr bald verändertes.

Hieraus nun geht also hervor, daß, wenn auch das ästhetische Resultat einer Musikalie mit dem eines bestimmten Gemäldes an sich sehr wohl harmoniren würde, wenn auch überhaupt musikalische Erfolge, weil sie nur Stimmungen sind, mit malerischen, weil sie Anschauungen sind, beide, als psychisch verschieden, in der Seele zusammen sein und wirken können, — so doch eine gleichzeitige Aufnahme beider unangemessen ist, denn eben dann ist diese Stimmung während der Anschauung noch nicht vorhanden, ihre Entstehung aber und die der malerischen Anschauung sind im ganzen Zeitverlauf, den sie erfordern, auf jedem Punkte durchaus verschieden, und darum gegenseitig gehemmt und gehindert.

Daß nicht alle Zuschauer von diesem Erfolge eine Erfahrung gewonnen haben, möchte seinen zureichenden Grund darin finden, daß die ersteren Theile des Zeitraums nach dem Obigen vorwiegend mit den Wahrnehmungen des Gesichts, die letzteren mit denen des Gehörs ausgefüllt wurden. Hierin aber liegt keine Entschuldigung für die getroffene Einrichtung, denn der volle Eindruck ist sicher Keinem geworden, ein theilweiser und annähernder aber nicht durch, sondern trotz der gleichzeitigen Darbietung beider Kunstgenüsse. Daß die meisten Zuschauer von Haus aus ein ausschließlich oder wenigstens vorwiegendes Interesse für Eine Kunst mitbringen, und entweder deshalb, weil sie dieser augenblicklich ganz hingegeben waren, oder auch weil sie von der andern überhaupt keinen tieferen Eindruck erwarten, den Mangel eines solchen gar nicht fühlen, mag auch noch Erwähnung finden.

Daß aber die Aussteller der Bilder, die, rein empirisch angesehen, wie es scheint, competentesten Richter hierüber, keine solche Störung wahrgenommen haben, dies können wir gleichfalls aus dem Gesagten hinlänglich erklären, und müssen es nach dem gerechten Anspruche gerade an eine psychologische Kritik, daß sie nicht nur den Irrthum aufdecken, sondern auch die psychologischen Gründe seiner Entstehung, oder: weshalb er für den, welcher ihn begangen, kein Irrthum war, nachweisen soll. Die Aussteller kennen die Bilder, kennen sie genau, alles, was deren Erscheinung auf sie wirken kann, ist geschehen; werden sie nun vor ihnen entrollt und sie hören zugleich den Gesang, so werden die Bilder nur den klaren und festen Hintergrund in ihrer Seele bilden, die Töne aber als belebende Elemente in den Vordergrund treten, so daß gerade ihnen und allen, welche mit den Bildern bereits hinlänglich vertraut sind, die Wirkung eine ungemein erhöhte sein wird; und so mußten sie sich über den Eindruck täuschen, welchen den Bildern fremde Zuschauer empfangen. Hierin liegt wohl auch ein wesentlicher Theil des Grundes, weshalb man den Ausstellungen früherer Jahre, die meist Copien von bekannten und berühmten Gemälden gebracht hatten, einen Vorzug vor denen der letzteren Jahre, welche moderne Originale brachten, allgemein zuerkannt hat. Man hat geglaubt, es liege dies nur an den Bildern an und für sich betrachtet, also daran, daß die letzteren dem ästhetischen Werth jener nicht gleichkämen. In der That liegt nach dem eben Ausgeführten ein wesentlicher Grund der schwächeren Wirkung in der Neuheit der Bilder, welcher aber eben für die Aussteller selbst (denen auch die Originale in dem Momente der Ausstellung nicht mehr neu sind) unwirksam war und ihre Ansicht nothwendig von der des Publicums unterscheiden mußte.

Hat sich nun aus dieser psychologischen Betrachtung ergeben, daß und weshalb der Zweck dieser Ausstellungen nicht erreicht wird, so folgt aus eben derselben die Hindeutung, ihn durch eine geringe Veränderung der Mittel, welche eine höchst wesentliche der psychologischen Wirkung einschließt, zu erreichen, man wähle die entsprechenden Bilder und Gesänge und stelle sie nicht gleichzeitig, sondern auf einander folgend aus.

In welcher Folge? soll die Malerei oder die Musik vorangehen? Wir müssen entschieden antworten: die Musik. Aus folgenden Gründen. Betrachten wir noch einmal und genauer die Wirkung der Musik im Gegensatz zu anderen, namentlich den plastischen Künsten, so zeigt sich: die Musik erzeugt, indem sie gehört wird, oder nachdem sie gehört ist, wie gesagt, Stimmungen in der Seele; die Malerei Anschauungen. Die Stimmung unterscheidet sich von der Anschauung dadurch, daß sie ein allgemeines ist und diese ein besonderes; die Stimmung bezieht sich auf die ganze Seele, es ist nicht diese oder jene Kraft derselben, nicht diese oder jene Thätigkeit oder Richtung des Innern, nicht Verstand oder Gefühl, Geist oder Herz, Begierde oder Empfindung, welcher sie gesondert angehört; es ist auch nicht eine bestimmte Thätigkeit, oder ein bestimmter Inhalt einer solchen, wie z. B. jede Anschauung etwa eines Bildes, woran sich Vergleiche mit der Natur oder anderen Bildern, bestimmte Gefühle u. dergl. knüpfen —; nein! es ist eine allgemeine Erregung des ganzen Innern des Menschen, ohne ein bestimmtes Object, es ist die Seele von ihrem eigenen Leben und innerer Bewegung erfüllt, ein Erschwingen und Erzittern der Seele in sich, welche eben darum auch eine Stimmung der Seele mit Recht heißt. Jede andere Kunst oder jedes andere Object gehört einer bestimmten Kraft oder Richtung oder Thätigkeit (wie man die Mannigfaltigkeit des innern Geschehens immer bezeichnen mag) an. Darin liegen die ungeheuren und unvergleichlichen Wirkungen der Musik, daß sie eben den ganzen innern Menschen ergreift, ohne ihm irgend eine Bereicherung seines Geistes, ohne ihm bestimmte Gedanken oder Anschauungen zu bringen; ohne bestimmte Gefühle zu erwecken, wird die Seele dennoch in einen andern Zustand versetzt, in eine andere Region des Daseins, in eine höhere und reinere Sphäre inneren Lebens emporgehoben. Sie wird freudig oder ernst, feierlich oder heiter gestimmt, ohne daß doch bestimmte freudige oder ernste, feierliche oder heitere Begriffe sie beschäftigen; es ist kein anderes Denken und Thun, und doch ein so ganz anderes Sein in der Seele, ähnlich wie für den Körper ein Wechsel der Temperatur des Luftdrucks, oder gar des Elementes, welcher, wie auf Bergen, oder beim Uebergang von Kälte in behagliche Wärme, oder im Bade einen völlig verschiedenen Zustand ohne besondere Thätigkeit des Körpers erzeugt. Die Seele erhebt sich auf den schwingenden Tonwellen gleichsam auf die Anhöhen des inneren Daseins, wo die geistige Luft frisch und frei strömt, sie badet gleichsam — wenn ich von einem dritten Sinn das Bild nehmen darf, — in den aroma-

tisch duftenden und rythmisch bewegten Tonwogen. — Wie weit ist dieser durch Musik erregte Zustand der Seele von dem, in welchem wir uns gewöhnlich befinden, verschieden! aber, kein Wunder! Wir hören fast immerwährend, sehen auch zugleich; Aug' und Ohr bieten der Seele fortwährend bunte plan- und ordnungslose Eindrücke; genau genommen ists ein schrecklicher Wirrwarr, der uns jederzeit umtost, mindestens bedroht, und eine arithmetische Darstellung der in Einer Viertelstunde erregten Eindrücke würde uns ein so grelles Bild zeigen, daß wir der Gewohnheit tiefen Dank wissen müßten, bei Sinnen zu bleiben. Jetzt die Musik; da dringen während einer ganzen Zeit lauter solche Sinneneindrücke in die Seele, welche in einem idealen Verhältniß zu einander stehen, eine rythmische Verbindung zu einem Ganzen ausmachen; hier herrscht also, wie sonst nie, in der ganzen Reihe sinnlicher Reize allenthalben Plan und Berechnung, keine Störung und kein Zufall, kurz die sonst so bunte sinnliche Umgebung ist eine — ideal geordnete Sphäre. Darin beruht die eigentlichste Wirkung der Musik, und das gilt daher ebensowohl von jeder Musik als für jeden Zuhörer. Daher jede Musik uns in einer, — wie sehr unter einander verschiedenen, doch — in der Erhebung aus der gemeinen Wirklichkeit gleichen Zustand versetzt*), und auch mittelmäßige Zuhörer bei steigendem Wohlgefallen den Athem unwillkürlich an sich halten, um nicht durch selbsterzeugtes Geräusch die reine Empfängniß der musikalischen Töne zu stören, und überhaupt jene Gespanntheit und schnelle Gereiztheit gegen jede Störung zeigen, welche in Fachmusikern einen idealen Grad von Aufmerksamkeit erzeugt, wie vielleicht kein anderes Geschäft sie heischt und hervorruft.

Durchaus verschieden von jeder anderen Kunst, so eigenthümlich und gewaltig ist die Wirkung der Musik, eben weil nur sie allein es vermag, die ganze sinnliche Umgebung und den Verlauf der sinnlichen Eindrücke zu idealisiren und einer gesetzlichen Ordnung und Folge zu unterwerfen; neben jedem Gemälde aber, jeder Statue, werden wir, wenn es nicht gerade die ersten, die tiefsten und ergreifendsten Meisterwerke sind, immer noch Anderes sehen und hören; wie oft und sehr decimiren leidige Schwätzer und Führer in Museen unsern Genuß; nur etwa der schweigsame Eintritt in ein großes majestätisches Werk der Baukunst wird in ähnlicher Weise für Minuten die Sinne ganz mit den Eindrücken der architectonischen Verhältnisse füllen und einen reinen ästhetisch-idealen Zustand der Seele erzeugen.

Dieser Unterschied der mehr oder minder von der Idee ganz durchdrungenen und geleiteten sinnlichen Umgebung zu Gunsten der Musik wird sicher noch besonders gehoben und befestigt durch eine fernere Verschiedenheit in dem Stoffe, wodurch die Künste wirken, die für den psychologischen Prozeß von der größten Bedeutung ist. Die Musik wirkt durch Töne, alle anderen Künste durch Bilder, Gestalten, Worte. Worte, Gestalten und Bilder sind aus dem Leben, der Natur genommen, ob auch idealisirt an sich oder in Zusammenstellung sind sie jenen des gewöhnlichen Lebens verwandt. Nach den einfachsten Gesetzen der Ideenassociation müssen die einzelnen Theile der Bildwerke wie des Gedichts Erinnerungen an je die entsprechenden Dinge aus dem Leben hervorrufen; so weit sie nachahmende Künste sind, sollen sie es auch. Nicht immer werden diese Erinnerungen, daran unwillkürlich sich knüpfende Vergleiche, Beziehungen ꝛc. unangenehm sein; aber wer hat nicht schon bei einem Durchstreifen einer Bildergallerie von dem neckischen Teufel der unwillkürlichen Ideenverbindung zu leiden gehabt? Wer ist nicht schon vor den besten Bildern aus der höchsten Stimmung herabgefallen durch den komischen Contrast den irgend eine in ihm auftauchende Vorstellung gegen das Angeschaute hervorbringt? Und kommt auch ein wirklicher Vergleich oder auch nur ein bloßes Aufnehmen verwandter Vorstellungen ins gegenwärtige Bewußtsein gar nicht zu Stande, so ist doch durch das bloße Aufstreben derselben in der Seele eine zwar nicht offenbare, so doch geheime Störung vorhanden, wodurch der ästhetische Eindruck in einem Maße geschwächt wird, wovon die Erfahrung wenig, die Psychologie aber sehr deutlich zu reden weiß.

Die Töne aber, aus denen jedes musikalische Kunstwerk zusammengesetzt ist, bilden ein abstractes Element, das von dem ganzen Kreise unserer übrigen Vorstellungen so verschieden ist, daß kein einzelner Ton und kein Tonverhältniß an irgend ein anderes Ding erinnert; die völlige Bedeutungslosigkeit der Töne an sich läßt uns an ihnen nur die gegenseitigen Verhältnisse — das eigentlich Musikalische oder Aesthetische — rein auffassen; die bloßen Töne also werden durch Ideenassociation gar keine störende Vorstellungen hervorrufen, die ästhetischen Verhältnisse aber nur andere ästhetische, und auch nur in der allerflüchtigsten Weise, wie in jenen Phantasien der Laien neben den Klangfiguren. Hiermit soll allerdings nicht geläugnet werden, daß es eine Art von Musik gibt, die im Ganzen von unangenehmen Nebenbildern nicht frei ist, wie uns gewisse Walzer und Polka an das bunt lärmende Wesen eines Tanzbodens zu erinnern gewiß nicht verfehlen werden.

Wir kehren zu unserem Thema zurück, indem wir nur noch den Beweis anfügen, daß wirklich der ästhetische Erfolg und Prozeß bei der Musik lediglich in den durch die Tonverhältnisse erregten Stimmungen der Seele zu suchen ist. Musiker von Fach sind allerdings der widersprechenden Ansicht, daß auch die Musik ganz eben so auf die musikalische Anschauung wie die plastischen Künste auf die plastische Anschauung wirke; den ästhetischen Reiz und Genuß wollen sie eben so bestimmt und nur in dem Anschauen der Klangfiguren finden, und hier wie bei Gemälden wäre die Stimmung eine bloße nachfolgende Nebensache. Die Erfahrung aber zeigt, daß bei dem bei weitem größten Theil einer Zuhörerschaft der ästhetische Eindruck erzeugt wird und eine bestimmte Dauer hat, ohne daß von einer deutlichen Erinnerung an die eben gespielte Melodie und noch weniger von einer inneren Wiedererzeugung die Rede sein kann; und doch ist ohne die Fähigkeit, sich das Musikstück nochmals zu vergegenwärtigen, der empfangene ästhetische Eindruck, die Wirkung desselben sicher vorhanden und nicht etwa blos eingebildet, wie der Musiker behaupten möchte. Wenn also auch der Musiker wirklich die Klangfiguren behält, und nachdem sie verklungen sind, wie ein Bild anschaut, so irrt er dennoch, wenn er meint bloß in diesem festhaltenden Anschauen liege der Reiz der Musik; höchstens die Wiederholung und Verdoppelung derselben; ursprünglich und naturgemäß aber wirken die Tonverhältnisse in ihrem Kommen und Verschwinden bloß dadurch, daß sie die Seele durchziehend erheben und beleben, nicht aber durch dauernde Anschauung. Daher auch die Stärke des Eindrucks der Musik durchaus nicht bedingt ist von der Stärke der gleichzeitigen deutlichen Erinnerung an das Ganze derselben, und jener in dem Gemüthe noch fortdauern kann, wenn diese schon unmöglich geworden; dahingegen bei einem Gemälde die Stärke des Eindrucks immer mit dem Grade der Deutlichkeit und Klarheit der gewonnenen inneren Anschauung in gleichem Verhältniß sein wird. Daß aber jede Störung in dem ersten Auffassen der Töne dennoch die Wirkung der Musik aufheben muß, weil durch sie weder die einzelnen Stimmungen aus den einzelnen musikalischen Sätzen rein entstehen, noch weniger aber sich zu einer Totalstimmung miteinander verbinden können, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

*) Wo nicht etwa die Ausführung das bezeichnete Wesen der Musik gradezu vernichtet, den idealen Forderungen der Compositionen durch das wirkliche Spiel überall Trotz geboten wird, und wir statt der erwarteten Harmonie nichts hören, als gleichsam den Zank der Instrumente mit einander, mit den Spielern und mit dem Componisten.

Zwar nicht das Gedächtniß für die Töne, wie wir es oben, um nicht vorzugreifen, ausdrücken mußten, ist nothwendig, wohl aber ein Festhalten der einzelnen und zusammen anwachsenden Stimmungen, wenn eine volle Wirkung eines ganzen Musikstücks erzielt werden soll.

Aus dieser Betrachtung über die Natur der Musik leuchtet ein, wie sehr die Seele durch eine musikalische Erregung, welche ihr also zwar eine bestimmte und gehobene Richtung aber keinen bestimmten Inhalt giebt, — für die Anschauung idealer, über die gemeine Wirklichkeit hinaus liegender Bilder empfänglich gemacht wird. Man lasse also den Gesang und die daraus folgende Seelenerhebung und Gemüthsrichtung vorangehen, und die dann enthüllten Bilder werden einen verklärten und geläuterten Boden finden, worauf sie sich einprägen.*) Umgekehrt aber würden die Bilder dem Gesange nicht in gleicher Weise dienen, denn jene bieten der Seele eine zu bestimmte Thätigkeit, fesseln sie an zu bestimmten Anschauungen, um für eine mehr allgemeine Stimmung vorbereitend zu wirken.

Musik und Malerei werden sich demnach zwar niemals der Sache nach (objectiv) vollständig verbinden und zu Einem Kunstwerk verschmelzen, wie Musik und Poesie, Baukunst und Bildhauerei, aber für die Personen (subjectiv) günstig zusammentreffen und zu einem erhöhten Eindruck sich vereinigen können.**)

Eine Vase von Fr. Drake.

(Hierzu eine Abbildung.)

Wir haben unsern Lesern Jahrg. 1852. S. 152 das Marmordenkmal beschrieben, welches die dankbaren Bewohner von Berlin durch Drake's Hand dem hochseligen Könige Friedrich Wilhelm III. im Thiergarten gesetzt haben. Das runde Fußgestell desselben ist mit einem Relief geschmückt, das einen Kranz glücklicher Menschen darstellt inmitten der Freude am Dasein und an der schönen Natur. Wir erzählten damals, wie wir in der Werkstatt des Künstlers Bruchstücke von Wiederholungen dieses herrlichen Reliefs und Lieblingswerkes des Künstlers gefunden hätten. Es handelte sich darum, das für den öffentlichen Garten bestimmte und dort aufgestellte Kunstwerk in das Haus oder in die unmittelbare Nähe desselben zu verpflanzen. Dazu bot das Gefäß, das Sinnbild der Häuslichkeit, dessen gebogene Fläche schon bei den Alten zur Aufnahme künstlerischer Gedanken für geweiht erklärt ist, die ungezwungenste und natürlichste Gelegenheit. Drake bemühte sich nun mit gewohntem Fleiße, den neugewählten Schauplatz dem Werke künstlerisch anzupassen, der Seele einen Leib gleichsam anwachsen zu lassen, der mit ihr eins würde und harmonisch zusammenklänge. Unermüdlich hat der Künstler die griechischen Formen durchversucht, um der Wohlgestalt des ganzen Körpers der Vase diejenigen Kränze umzulegen, welche dem schönsten, um dessenwillen sie entstand, am ebenbürtigsten sein möchten, und so ist vor Allem der voll und reich aufstrebende Akanthusschmuck mit der ganzen Darlegung der Pracht seines Wuchses zum Ausdruck gekommen. Aus seinem Kelche gewissermaßen, wie aus der höchsten Entwickelung vegetabilischer Formen zum architektonischen Dienste, quillt die liebliche Komposition der Skulptur in den durch sie beseelten Menschengestalten hervor, denen zu Häupten wieder ein Kranz von Blättern und ein anderer von Perlen liegt.

Schade, daß man das Blatt, auf welchem wir heute unsern Lesern eine Abbildung der Vase vorlegen, nicht umdrehen und auf der andern Seite die weiteren Verschlingungen des Reliefs verfolgen kann. In dem sich darstellenden Theile zeigt sich vor Allem eine Mutter, mit ihrem Kinde am kühlen Bache lagernd. Der Letztere, der in Gestalt eines Knaben seine Wellen mit den goldenen Fischen aus der Urne gießt, flüstert ihr Märchen in's Ohr, welche Kinder so gern hören und Mütter so gern erzählen. Vor dieser Gruppe naht sich ein leichtverschlungenes junges Paar. Der Jüngling, mit der einen Hand in die Baumäste greifend, schaut träumerisch wie auf ein holdes Räthsel auf die Mutter mit dem Kinde, welche er plötzlich auf dem Waldgange trifft; aber seine reizende Genossin folgt dem stillen Zauberzuge der Natur und mit freundlicher Geberde streckt sie den Arm nach dem Kinde aus; weiter hinten jagt ein Knabe das Eichhörnchen. Und an der andern Seite sehen wir noch einen Theil der schönen Gruppe mit dem Schwan; zwischen beiden Gruppen aber sitzt das Waisenkind, einen Kranz aus den Blumen des Gartens flechtend.

Drake hat dies Relief zu dem hier sichtbaren Zwecke um ein Weniges verkleinern müssen. Doch hat die ganze Vase 8 Fuß Höhe. Dreimal läßt sie in dieser Größe so eben Se. Maj. der König in der Anstalt von Geiß für die Gärten von Sanssouci in galvanisch zu bronzirendem Zink gießen. In Gyps steht sie, die die große Ausstellung von London schmückte, im Kristallpalast von Sydenham und für die nächstjährige große Ausstellung in Paris bereitet der Künstler einen Guß in Bronze vor. Kleine Wiederholungen, von etwa zwei Fuß Höhe, sind uns schon in künstlerisch ausgeschmückten Zimmern vorgekommen, und in der That läßt sich nicht leicht eine anmuthigere Zierde denken, als diese liebenswürdige Komposition, das Schönste, was von dieser Art in neuester Zeit ersonnen und gemacht wurde.

F. E.

Die Kirche in Berne und das Kloster Hude.

Der Wunsch, die aus früher Erinnerung als groß und prächtig mir vorschwebenden Ruinen der Kirche des ehemaligen Cisterzienserklosters Hude (im Oldenb. Kreise Delmenhorst) wieder in Augenschein zu nehmen, um wo möglich die Entstehungszeit des Vorhandenen mit den geschichtlichen Nachrichten in Einklang zu bringen und die Reconstruction des Baues zu versuchen, bewog mich, auf dieser Wanderung auch einen Blick in die bisher nur wenig bekannte, gewöhnlich schlechtweg als spätromanisch bezeichnete Kirche des Fleckens Berne zu werfen. Sie verdient schon deshalb Beachtung, weil die vorhandenen Kirchen des Oldenburgischen Landes nur

*) Ein gleiches vorbereitendes Verhältniß hat der ästhetische Eindruck der architektonischen Schönheit der Kirche und der musikalische des Kirchenliedes zur Predigt und dem Gottesdienste. Jene versetzt die Seele durch das Auge in einen ideal gestalteten Raum und durch das Ohr in eine ideal geordnete Sphäre, so daß die Lehre des Wortes dann, wie äußerlich so innerlich im Geiste (durch die psychologische Wirkung jener) eine geweihete Stätte und eine geläuterte und erhobene Kraft der Empfänglichkeit findet.

Der poetische Inhalt des Liedes wirkt mit größerer Bestimmtheit auf den Gedankeninhalt der Predigt hin, welche denn durch das Schlußlied wieder ästhetisch umfriedet wird, so daß der Zuhörer von jener geistig schärferen Bestimmtheit des individuellen Gedankenganges wieder hinübergeleitet wird in die mildere und allgemeinere Stimmung des Musikalischen, und so die erstrebte erbauliche Wirkung sich ästhetisch abrundet, und das Gemüth aus der Kirche geleitet.

**) Wir glauben unter Bedingungen minder strenge sein zu dürfen, als der Hr. Vers. Für die Praxis wird es auch hier, wie überall, ganz besonders auf das Wie ankommen. Man wähle nur geschickt das Eine zum Andern: Keine Aufmerksamkeit und Kennerohr heischende Fuge, wo das Bild zur Erweckung der richtigen Stimmung eine ganz einfache, sei es z. B. aufjauchzende, sei es klagende Melodie verlangt u. s. w. — Wir sind nicht der Ansicht mancher Musiker, daß zu einer Situation auch nur eine wahre Melodie gehören könne; aber dies Wechseln mit den Musikstücken während der Aufstellungen um des neuen Reizes willen, bloß damit man nachher wahrnimmt, wie unglücklich — manchmal trifft es freilich — wieder gewählt ist, kann nicht angenehm sein. — Daß man, nachdem die Musik nach dem Vorschlage des Hrn. Vers. vorangegangen, sie noch einmal während der Schaustellung wiederhole, dagegen wird unser verehrter Freund nichts einzuwenden haben. Anm. des Redakteurs.

selten einen wirklich mittelalterlichen und noch dazu romanischen Kern verrathen. In dieser Beziehung möchte, wie mir versichert wird, die kunsthistorisch bis jetzt noch völlig unbekannte Kirche zu Wiefelstede (Stätte des Zweifels) die merkwürdigste sein, weil sich in ihr noch unverhüllt der frühromanische Bau des 11. Jahrhunderts aussprechen soll. Auch die Kirche zu Berne soll ursprünglich im Jahre 1057, also unter dem mächtigen Erzbischofe Adalbert von Bremen gegründet und dem h. Aegidius als Schutzpatron des Stedingerlandes geweiht worden sein, doch möchte ich nicht wagen, irgend einen Bestandtheil des noch Vorhandenen in jene Zeit zu setzen, obwohl der untere Theil der nördlichen Umfassungsmauer mit seinem rundbogigen Portal und das untere quadratische Geschoß des im Nordwesten sich erhebenden Thurmes damals wenigstens entstanden sein kann. Viel eher möchte ich die genannten Bestandtheile, so wie den ganzen inneren Bau der spitzbogig überwölbten drei gleich hohen Schiffe der zweiten Bauzeit der Kirche, nämlich der Mitte des 13. Jahrhunderts zuschreiben. Drei ziemlich flache Spitzbogen, welche von den sehr dicken Pfeilern getragen werden, trennen nämlich das Mittelschiff jederseits vom Seitenschiffe. Diese Pfeiler sind von 4 größeren und 4 kleineren Halbsäulen umgeben, welche sich über dem noch romanisirenden Blätterkapitäl als Gewölbegurten fortsetzen und stets einen sehr flachen Spitzbogen bilden. Am gedrücktesten, förmlich mißgestaltet, erscheint der aus dem Mittelschiff zum Chor führende Scheidbogen. Daß übrigens die Arkadenpfeiler, so wie das ganze Innere jetzt ein so gedrücktes Ansehen hat, rührt von der offenbar später erfolgten Erhöhung des Bodens in der Kirche und um dieselbe her. Das romanische Element zeigt sich außerdem noch deutlich in den zum Theil noch jetzt rundbogig geschlossenen, ursprünglich sehr kleinen Fenstern in den Mauern der Seitenschiffe, so wie des Chores. Ich wüßte kaum an irgend einer Kirche eine größere Unregelmäßigkeit und Größenverschiedenheit der Fenster bemerkt zu haben, als sie hier hervortritt. Diese Verschiedenheit, so wie die Bedachung der Kirche rührt sicherlich aus dem letzten größeren Bau her, welcher 1577 vorgenommen sein soll. Die Mitteldächer laufen nämlich, der Dreizahl der Gewölbeabtheilungen entsprechend, quer, also von Nord nach Süd, wie es die Mehrzahl der spätgermanischen Kirchen unserer nördlichen Gegenden zeigt, bilden mithin an jeder Langseite der Kirche drei mit Mauerblenden versehene Giebeldreiecke. Diese, so wie der ganze obere Theil der Umfassungsmauern und das obere Geschoß des Thurmbaues bestehen aus Backsteinen, während alles Uebrige Haustein ist. Weder von einer westlichen Vorhalle, noch, wie Manche früher geglaubt haben, von einer Krypta ist eine Spur zu entdecken, aber so viel ist gewiß, daß es in der Absicht gelegen haben mag, neben dem mehr als ein Drittel der Westseite einnehmenden Unterbau des Thurmes am südlichen Ende derselben noch einen zweiten zu errichten. Auf jenem Unterbau ist eine verhältnißmäßig hohe, oft wieder erneuerte achteckige Pyramide gesetzt.

Wenn demnach die Kirche in Berne für die Geschichte der Architektur in Niedersachsen von keinem besonderen Interesse ist, weil sie einen ganz gewöhnlichen, mit romanischen Einzelheiten vermischten Anfang des Germanismus und noch dazu mit späteren Verunstaltungen von Hau- und Backsteinen zeigt, so fand ich dagegen in den zwei Stunden südlich davon in dichtem Waldesgrün gelegenen Ruinen des Cisterzienser Klosters Hude ebenso malerisch schöne und imposante, als kunstgeschichtlich werthvolle Reste eines kirchlichen Backsteinbaues, der zwar in der Grundanlage noch völlig romanisch ist, aber die Formen der spitzbogigen Wölbung schon rein und ungetrübt enthält; und hatte zugleich die Freude, zu ersehen, daß sich aus dem Vorhandenem das Kirchengebäude in seinem Grundrisse und seinen Höhenverhältnissen mit Sicherheit reconstruiren läßt.

Es steht als Hauptruine noch die ganze, das Mittelschiff vom südlichen Seitenschiffe trennende Mauer, getragen von sechs spitzbogig überwölbten Pfeilern nebst dem Wandpfeiler im Westen; daran schließt sich westlich noch ein Stück, das wahrscheinlich Umfassungsmauer war, da es den Ansatz eines mächtig hohen, doch gewiß nicht in eine Vorhalle, sondern nach außen gehenden Fensters hat, welches fast die ganze Breite des Mittelschiffes eingenommen haben muß. Im Osten lehnt sich an diese lange Mauer der vom südlichen Seitenschiff in den Kreuzarm führende Scheidbogen, über dem an der Westseite des Gemäuers die Linie der ehemaligen Höhe des niedrigen Seitenschiffes noch deutlich zu bemerken ist. Mit diesem Scheidbogen steht hier ein bedeutendes Stück der südlichen Mauer des Querschiffs in Verbindung, welches beweist, daß dieses um etwa 6 Fuß vor dem südlichen, also auch wohl vor dem nördlichen Seitenschiffe vorsprang. Zwei ganz isolirt stehende Stücke geben uns endlich aufs Deutlichste die zum Grundriß etwa noch fehlenden Dimensionen an. Es sind ein großer Theil der nördlichen Mauer des Querschiffs und ein hohes, bis zur Spitze von Epheu dichtbekleidetes Mauerstück der nordöstlichen Ecke des Chores, welches durch den auch hier sichtbaren Ansatz eines gewaltig hohen spitzbogigen Fensters beweist, daß dieses dem großen westlichen Fenster gegenüberstand und den platten Schluß des Chores bildete. Sicherlich haben diese beiden Fenster von gleicher Größe in ihren Dimensionen alle übrigen der Kirche übertroffen. Außerdem liegen im innern Raum der Kirche, und namentlich auf der Linie der ehemaligen Arkaden zwischen dem Mittelschiff und dem nördlichen Seitenschiff, so wie auf dem Platze der Vierung und der Linie der Chormauern noch mächtige Blöcke und kleinere Klumpen umher, die, wie alles noch Vorhandene, rein aus Backsteinen bestehen und zur Folge gehabt haben, daß der ganze Boden im Innern der Ruinen bedeutend erhöht und, um bequeme Spaziergänge zu erreichen, so gut wie möglich geebnet ist. Diese Bodenerhöhung, welche durchschnittlich 10 Fuß betragen mag, darf zur Beurtheilung der Höhenverhältnisse nicht außer Acht gelassen werden. Betrachten wir nämlich, um die Architekturformen des Bestehenden mit den geschichtlichen Notizen über die Erbauung der Klosterkirche möglichst in Einklang zu bringen, die Hauptruine, als welche wir die Mauer zwischen Mittel- und südlichem Seitenschiff bezeichneten. Sie giebt uns die volle Länge des letzteren bis zum Querschiffe (also auch die des Mittelschiffes bis zur Vierung) von 88 Fuß im Lichten. Die in ihrer Grundfläche quadratischen Arkadenpfeiler von 4 Fuß 3 Zoll Seite haben an den vier Ecken eine eingelassene zierliche Halbsäule, und ragen jetzt bis zum Kämpfergesims, das aus einer Platte und schräger Schmiege besteht, nur 10 Fuß über dem Boden empor, so daß sie, um ein rechtes Verhältniß zu ihrer Dicke, so wie zu ihren Abständen von 9 Fuß 3 Zoll zu haben, mindestens das Doppelte ihres Abstandes, also wohl zwischen 18 bis 19 Fuß hoch gewesen sein müssen. Die von dieser Arkadenreihe getragene Mauer zeigt an der Seite des Mittelschiffes eine Flucht von spitzbogigen Blenden, die paarweise über den Arkaden stehen und, wie es scheint, die halbe Höhe der letzteren haben. Darüber läuft ein aus abwechselnd gelb- und rothgebrannten Steinen bestehendes einfach profilirtes Gesims hin. Ueber demselben begann der Gewölbebau, da erst hier die ebenso zierlich als mannigfaltig gebildeten Kragsteine, welche noch bedeutende Stücke der Rippen tragen, aus der Mauer hervortreten. Diese allerlei Engelköpfe oder Masken oder Laubwerk darstellenden Kragsteine aus gebranntem Thon befinden sich in trefflicher Erhaltung über jedem zweiten Pfeiler, beweisen also, daß das Mittelschiff drei Travеen enthielt, und zeigen, wie frei und leicht das Gewölbe emporgestrebt haben muß. Im Schildbogen jeder Travee befindet sich ein Fenster, das höher liegend als das Dach des Seitenschiffes, dem Mittelschiffe Licht zuführte. Die Höhe des Gewölbescheitels ließe sich, da die Quergurtbogen sicherlich aus dem gleichseitigen

Dreieck construirt waren, wohl berechnen. Meiner Ansicht nach muß die Hauptschönheit des Baues eben in diesen Verhältnissen, so wie in den den Westen und den Osten abschließenden majestätischen Fenstern bestanden haben. Denn es ist wohl anzunehmen, daß trotz der bekannten Einfachheit der Cisterzienserkirchen ein so großes Fenster nicht ohne zierliches Stab- und Maaßwerk, vielleicht auch nicht ohne Malerei gewesen ist. Auf den Flächen der Blenden und Laibungen dieser Hauptruine, so wie der genannten übrigen bemerkt man noch die Reste einer gelblichen Verputzung, während das Roth der Backsteine noch äußerst frisch und kräftig ist. Aus den übrigen großentheils sehr verstümmelten Stücken erhellt, daß das Querschiff im Lichten eine Länge von 99 Fuß, eine Breite von etwa 31 Fuß 6 Zoll gehabt hat, so daß, da die Entfernung des im äußersten Osten stehenden Stückes von der Westseite, mithin die ganze Länge der Kirche etwa 150 Fuß beträgt, sich daraus auch die Dimensionen des Chores ergeben. Nur auf die Frage nach dem Vorhandensein eines oder mehrerer Thürme ist leider so gut wie keine Antwort zu geben; ich möchte wenigstens nicht wagen, das an der Westseite nach außen vorspringende Mauerstück auf einen Thurmbau zu deuten. Möglich ist es, daß im Westen vor jedem Seitenschiffe ein Thurm stand, aber zwischen beiden war alsdann gewiß keine Vorhalle, weil das Prachtfenster der Westseite nach außen ging; mit mehr Wahrscheinlichkeit möchte ich nur einen kleinen Thurm über der Vierung annehmen, da es eine Cisterzienserkirche war.

Was die Entstehung dieses Baues in seiner aus den Ruinen hervorgehenden Gestalt betrifft, so führen uns die noch vorhandenen Urkunden in eine Zeit, welche mit der des Baustiles vollkommen übereinstimmt. Wir erblicken zwar, wenigstens in der Hauptruine, überall den gleichseitigen Spitzbogen, doch aber weisen die Stellung der Pfeiler und Dicke der Mauern, so wie die Flächen und Blenden der letzteren über den Arkaden noch auf den Romanismus hin; ob indessen die großen Fenster der Ost- und Westseite ebenfalls dieser Uebergangsperiode beizumessen sind, möchte ich nicht behaupten. Wenn nämlich als ursprüngliche Gründungszeit des Klosters das eilfte oder von Anderen das zwölfte Jahrhundert angegeben und gesagt wird, daß Graf Otto, Elimar's I. Sohn, der etwa um 1130 starb, in der Hunder Klosterkirche beigesetzt wurde, so ist damit wahrscheinlich eine kleinere, also gewiß völlig romanische Kirche gemeint, die dort gestanden haben mag. Denn es ist sicher, daß nach der ins Jahr 1234 fallenden Besiegung der Stedinger durch die Grafen von Oldenburg und den Erzbischof von Bremen, Gerhard II., die Cisterzienser Mönche aus Bergedorf (im Amte Ganderkesee) sich nach Hunde begaben und das von der Gräfin Richenza und ihren Söhnen aufs Neue gestiftete Kloster bezogen, welches sie, weil sie wie in einen sicheren Hafen einfuhren, portum St. Mariae nannten. Im 15. Jahrhundert war das Kloster durch viele Vermächtnisse, Schenkungen u. dgl. zu einem der reichsten und größten im ganzen nördlichen Deutschland geworden, soll indessen schon bald nachher, gegen das Ende des Jahrhunderts, durch Verschwendung und schlechte Zucht so heruntergekommen sein, daß viele Besitzungen verkauft werden mußten. Ueberhandnehmende Unsittlichkeit mag auch der Grund gewesen sein, weshalb es auf Befehl des Grafen Franz von Waldeck, Bischofs von Münster, zuerst im Jahre 1536, sodann zwei Jahre später gänzlich zerstört wurde. Alle Kostbarkeiten und Kirchengeräthe nebst Orgel und Glocken ließ der Bischof zur Ausschmückung des Domes nach Münster schaffen. Die zweite, völlige Zerstörung betraf wohl vor Allem das südlich von der Kirche gelegene große Klostergebäude, von dem jede Spur verschwunden ist.

H. A. Müller.

Kupferstich.

Portrait Sr. Maj. d. Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Gem. v. Prof. J. S. Otte, gest. v. Prof. Ed. Mandel. Größe 8 und 10¼". *) — Berlin, in Comm. b. Ernst u. Korn (Gropiussche Handlung).

Der Wunsch eines unserer Herren Mitarbeiter, als er vor längerer Zeit (Jahrg. 1850. S. 351) das Brustbildniß beschrieb, welches Prof. Otto von Sr. Maj. dem regierenden Könige von Preußen in höchst vollendeter Weise ausgeführt hatte, der Wunsch, es möchte dasselbe durch einen dem Maler ebenbürtigen Kupferstecher zur Vervielfältigung gelangen, ist auf das Glänzendste erfüllt worden. — Eduard Mandel hat diese Aufgabe vollständig gelöst, der Ausführung nach mit der an ihm gewohnten Meisterhand, der Größe nach in den Maaßen, daß das Blatt ein Gegenstück bilden kann zu dem im vorigen Jahre erschienenen Bilde der Frau Königin, welches ebenfalls Mandel, und zwar nach einem Portrait von Stieler gestochen hat.

Auf dem in Rede stehenden Blatte erscheint der König in der Uniform des ersten Garde-Regiments mit Generals-Epauletten. Ueber die Brust legt sich das große Band des schwarzen Adlerordens, dessen Stern zugleich mit wenigen andern Orden, unter denen sich das eiserne Kreuz und die Kriegsdenkmünze auszeichnet, den Schmuck vollendet.

Otto hat sich mit der ihm eigenthümlichen Gründlichkeit und Sinnigkeit in die von ihm zu wiederholten Malen und in verschiedener Darstellungsweise gelösten Aufgabe, den königlichen Herrn zu portraitiren, hineingelebt und so muß man sagen, daß es ihm gelungen ist, ein Bildniß zu schaffen, das für authentisch gelten kann und in Auffassung und Aehnlichkeit der Gesichtszüge das Gelungenste ist, welches existirt.

Mandel ist ihm mit dem sichersten Verständniß nachgegangen. Es ist eine Freude, näher zu betrachten, wie neben den fest und schwungvoll neben einander gelegten Taillen in den Hauptflächen der Stichel des Meisters sich in den verschiedenartigsten Mitteln ergeht, um überall den Charakter der Carnation und der Stoffe herauszubringen und wie sich Alles dies zu einer Gesammtwirkung vereint, welche im höchsten Grade harmonisch ist. Wir wollen nicht von der Wiedergabe der Farbe reden; wir sind der Ansicht, daß die Wiedergabe des Stoffes weit mehr die Sache der Kupferstecherei ist und in ihrer Möglichkeit liegt. Diese ist denn auch hier auf eine wunderbare Weise erreicht, vor Allem aber ist es das Antlitz selber, welches in Ausdruck und äußerer Erscheinung sehr glücklich das hohe Original vergegenwärtigt.

F. E.

Zeitung.

* **Köln.** Ich darf nicht unterlassen, Ihnen wenigstens eine kurze Schilderung von dem schönen Ereigniß zu geben, welches unserer Stadt vor Kurzem widerfahren ist. Wer kennt nicht die hohe Begeisterung, welche König Ludwig wie aller künstlerischen Bestrebung, so auch unserm heiligen Dombau stets gewidmet, wer kennt nicht die königliche und deutsche Art, in welcher er an diesem Werke selber thätig mitgewirkt hat. Es ist daher natürlich, daß Köln, welchem diese begeisternde Thätigkeit stets vor Augen steht, sich eines besonders dankbaren Gefühls gegen diesen edlen Fürsten bewußt ist, und die Freude, daß sein lange verheißener Besuch nun stattfinden solle, war eine allgemeine. Es eilten ihm daher auf dem Dampfer, der den Namen von dem Lieblingsdichter des Königs trägt, das Domkapitel, der Dombauverein, die Bürger und Sänger bis Mainz entge-

*) Preis: Vor der Schrift 10 Thlr., chin. Pap. 12 Thlr., mit der Schrift 5 Thlr., chin. Pap. 6 Thlr.

gen. Der Weihbischof Dr. Baudri an der Spitze der Geistlichkeit empfing den König am Bord, und die übrigen Begrüßungen erfolgten. Die Fahrt bis nach Köln war entzückend durch die Freundlichkeit des Gastes, durch Musik und Männergesang, durch rheinische Ufer und rheinische Weine. Als das Schiff gegen Abend nach Köln kam, da strahlte die ganze Stadt im hellsten Lichte, Raketen stiegen, die Glocken riefen von den hell erleuchteten Thürmen ihr Willkommen, Böllerschüsse wiederholten es und der Jubelgruß der unübersehbaren Menschenmenge gab ihm das Wort. Der zauberhafte Anblick der ganzen Scene machte, wie auf Alle, auch auf den hohen Gast einen erhebenden Eindruck. Als aber plötzlich auf ein Signal vom Festschiffe aus der ganze Chor- und Flügelbau des Domes, wie mit einem Zauberschlage mit Purpurgluth übergossen wurde, welche das Gotteshaus bis in das Einzelnste aufs hellste erleuchtete, da fand der gute König kaum Worte mehr, seine Freude auszudrücken und wünschte nur immer, daß auch die Königin seine Freude hätte theilen können. Nach der Landung fuhr der König in dem Wagen des Cardinals auf dem glänzend geschmückten und erleuchteten Wege in den erzbischöflichen Palast, und als er später von dem Balkon herab dem Jubelruf der Einwohner dankte, grüßte auch der schöne malerisch beleuchtete Ostbau der St. Gereonskirche herüber.

Am anderen Morgen verweilte der König über 2 volle Stunden im Dome und widmete Allem, von den Steinmetzhütten auf dem Platz bis zu den höchsten Chor-Galerien des Baues die eingehendste Aufmerksamkeit. Zur Erinnerung an den Besuch wurde an der äußeren südlichen Chor-Galerie unter den üblichen Bräuchen im Beisein des Königs ein Stein versetzt. Groß war seine Freude über den Fortgang des Baues; darf er sich doch sagen, daß er selber ein gut Theil Förderung sich zuzuschreiben habe. In das Gedenkbuch des Doms schrieb der König Folgendes: „Ludwig, König in Bayern, einzig wie der Kölner Dom ist der Kölner Dankbarkeit!“

Ein Festmahl in dem erzbischöflichen Palast, ein Concert des Männer-Gesang-Vereins zum Besten des Speierer Doms, ein Fackelzug bildeten die weitere Feier des Tages.

Nachdem der König auf eine Einladung der Frau Prinzessin von Preußen einen Besuch in Coblenz abgestattet hatte, wurde er von dem Cardinal bis Remagen zurückgeleitet, wo der von dem Grafen von Fürstenberg-Stammheim vorbereitete Besuch der Apollinariskirche den Schluß der mehrtägigen Festfeier bildete, welche eben so natürlich als lebhaft entspringen mußte, wo ein solcher Fürst der Kunst die Stätten betritt, an denen dieselbe blüht und an denen er ihre Blüthe hat hervorrufen helfen.

Von eigner Hand geschrieben hat der König von seinem Landsitz in der Pfalz folgendes Gedicht hierhergesandt:

An Köln.

Da auf des teutschen Rheines grünen Wogen
Zu Dir, ehrwürd'ges Köln, ich kam einher,
In festlicher Umgebung, froh, gezogen,
Erschienest Du ein leuchtend Feuermeer.

Ein Zauber hatte, blendend, sich ergossen,
Ein Märchen aus eintausend einer Nacht,
Von seinen Wundern sah ich mich umschlossen,
Das wunderbarste doch — des Domes Pracht.

Und heiter, wie Du selber, war der Himmel
Am Tag, der folgte, herrlich Du geschmückt;
In Dir ein glänzend, freudiges Gewimmel.
Mein ganzes Wesen fühlte sich entzückt.

Es bleibt mir eine Sonne in dem Leben,
Ihr Wiederschein sein Ende noch erhellt;
In der Erinnerung, die mir gegeben,
Wohlthuend sich's vor meine Seele stellt.

Ich danke Dir für Deines Dankes Fülle,
Dieselbe hat zum Schuldner mich gemacht,
Der meines Herzens, niemals wird er stille,
Für ewig unverlöschbar angefacht.

Gesegnet sei Dein emsiges Bemühen,
Dein Fleiß, der immer sich bethätigt hat,
O! möchtest immer mehr und mehr erblühen,
Du fromme, biedre, alte teutsche Stadt!

Ludwigshöhe in der Pfalz, 9. Juli 1854. Ludwig.

*** **München,** 8. Juli. Altmeister Rauch war einige Tage bei uns auf seiner Heimreise aus Italien. Wie haben wir uns seiner blühenden Gesundheit, seiner jugendlich glühenden Seele gefreut! Mit dem Eifer eines Jünglings besuchte er (in Begleitung seines Schwiegerenkels und Reisegefährten Felix Schadow) die Monumente und Sammlungen, davon viele ihm ganz neu waren, da er seit zwanzig Jahren München nicht gesehen. Vor allen ergriff ihn der nun klar vorliegende Gedanke des durchaus planmäßigen Kunstwirkens des Königs Ludwig, in welchem jede einzelne, scheinbar für sich bestehende Erscheinung ein Glied in der Kette ist und zum Ganzen gehört. Mit einer Theilnahme, als gälte es Studien zu machen, besuchte er die Werkstätten der Künstler und äußerte sich überall in der ihm eigenen humanen und doch so überaus lehrreichen Weise. Auch nahm er mit der liebenswürdigsten Freundlichkeit die Einladung an, einen Abend in der Künstlergesellschaft zuzubringen, wo beim schäumenden Humpen (und in Gemeinschaft seines oft sehr unbequemen Namensvetters) in gemüthlicher Heiterkeit Lieder und Gespräche wechselten und Viele, auch Nichtkünstler, sich des Glücks erfreuten, dem würdigen Meister ächtpatriotischer Kunst ihre Huldigung darzubringen.

*** **Bremen,** im Juni. Mit dem Eintritt des Frühjahres hat der Bau der Stephanithurmspitze, über dessen Bevorstehen ich Ihnen im Mai vor. Jahres schrieb, seinen Anfang genommen. Aus den ursprünglich eingereichten zwölf Projekten hiesiger Architekten, so wie des Hofbaurathes Strack in Berlin, hatte die Jury anfänglich vier auf die engere Wahl gesetzt, die meines Erachtens sämmtlich zu wünschen übrig ließen. Es wurde darauf von dem Kirchenvorstande keins der vier gewählt, sondern ein vom Architekten Christoph Polzin neu eingerichtetes, das in Zeichnung und kleinem Gypsmodell auf der letzten Ausstellung zu sehen war. Es entspricht im Allgemeinen der schlichten Einfachheit der Hallenkirche, setzt aber auf den quadratischen Unterbau zunächst ein allzu gedrücktes Geschoß mit zwei Fensteröffnungen, die im Halbkreis geschlossen und von einer Einblendung umgeben sind, deren obere Seite der romanische Rundbogenfries bildet. Darüber ein höheres Stockwerk mit abgefaßten Ecken, an denen je ein Strebepfeiler emporsteigt; endlich ein Geschoß mit spitzbogigen Maueröffnungen, hinter deren Stabwerk man die Glocke im Innern des Thurmes hangen sieht. Es ist an den vier Stäben durch ein gleichseitiges, mit Bossen und der Kreuzblume geschmücktes Giebeldreieck bekrönt. Neben demselben steigen bis zu angemessener Höhe die gedachten Strebepfeiler als Eckthürmchen hinauf. Leider gehen aus der Mitte, und nicht aus den Endpunkten der Seiten dieser Giebeldreiecke die Kanten der achtseitigen Pyramide hervor, was wir als einen völlig unorganischen, den Gesetzen der Gothik durchaus widersprechenden Uebergang bezeichnen müssen, da auf einer schiefen Ebene unmöglich ein neues Bauglied aufsetzen kann. Hoffentlich wird man diesen leicht zu verbessernden Fehler noch früh genug einsehen.

Außerdem ist es unsere Kunsthalle, die im Aeußeren wie im Inneren eine erfreuliche Bereicherung erfahren hat. Jene besteht in den Hautreliefs, welche der sich hier seit einigen Jahren aufhaltende Bildhauer Scholl nach seiner vor zwei Jahren ausgestellten Gypsskizze aus Sandstein verfertigt und in die Giebelfelder hat hinaufschaffen lassen. Ich gab Ihnen damals (1852 in Nr. 27) eine kurze Beschreibung. Die andere Bereicherung besteht in dem von Karl Steinhäuser in Rom der Kunsthalle geschenkten Gypsmodelle seines für den Amerikaner Herrn Bird in Marmor ausgeführten, nach Philadelphia gesandten Grabmonumentes, das in Hinsicht auf Erfindung, Gruppirung, Haltung und Ausdruck für eins der edelsten, gelungensten Werke unseres Landsmannes zu halten ist. Am Fuße eines Kreuzes sitzen in Lebensgröße die drei kurz nach einander verstorbenen Kinder des Bestellers. Sie schlafen den ruhigsten, lieblichsten Schlaf. In der Mitte die ältere Tochter mit einem aufgeschlagenen Buche auf den Knien; links lehnt sich an ihre Schulter die jüngere Tochter; rechts stützt der noch jüngere Knabe seinen Arm auf das Bein der älteren Schwester. Der friedlich selige Ausdruck im Angesicht der Kinder, in welchem sich das Familienband so deutlich ausspricht, ist trefflich gelungen. Rechts naht mit freundlich erhabenem Antlitze der Engel der Auferstehung und weckt, mit dem Finger die linke Schulter der älteren Tochter berührend, die Schlafenden. Weniger glücklich scheint mir die noch völlige Ausbreitung der Flügel des Engels zu sein, der, wie auch aus dem vom Winde sich noch sanft zurückbewegenden Gewande hervorgeht, so eben ankommt. Mir däucht, es hätte der Anfang der Senkung der Flügel dargestellt werden sollen, zumal da durch die völlige Ausbreitung des linken Flügels eine allzu breite Ausladung entsteht. Die drei Kreuzesarme endigen in Kleeblattform. Der Querarm zeigt uns das *A* und das *Ω* und in der Mitte als Relief einen Pelikan mit seinen Jungen, als Symbol des Opfertodes Christi. — Dieser erfreulichen, höchst dankenswerthen Bereicherung der Kunsthalle wird der edle Geber, seiner Zusage gemäß, noch das Modell des Göthemonuments bald folgen lassen.

W. **Amsterdam,** im Juli. Die Erbschaftsangelegenheit der Stadt Amsterdam in Betreff der Galerie v. d. Hoop hat eine erfreuliche Wendung genommen, so daß die kostbare Sammlung der Stadt erhalten bleibt. Die Herren des hohen Raths haben sich in folgender Art aus der Affaire gezogen:

Nachdem sich der Stadtrath dahin ausgesprochen, daß eine Summe von 50,000 Gulden, als wie hoch sich ungefähr der Erbschaftsstempel (bei collate-

rall) belaufen würde, der Stadt nicht aufgebürdet werden könne, bildete sich sofort eine Kommission, um jene Summe durch freiwillige Beiträge zusammen zu bringen. Sie bestand aus den Herrn Mr. H. J. Könen, J. J. A. Santhagens, F. de Wildt, Jacob de Vos Jacoby J. Wittering, C. J. Feder u. Mr. C. E. Vaillant; die Listen lagen bei genannten Herren, wie auch im Lokale der Künstlergesellschaft zum Einzeichnen offen. Als die Sache zu Ende des vorigen Monats im Stadtrath zur Tafel gebracht wurde, fand es sich, daß ungefähr 16,000 Gulden von den sich für Kunst interessirenden Einwohnern von Amsterdam eingezeichnet waren, welche Summe jedoch sofort von den vier erstgenannten Herren der Commission auf 20,000 Gulden gebracht wurde. — Jetzt stellte der Vorsitzende, Hr. Bosse, folgende erste Frage:

Soll die Erbschaft angetreten werden, falls die Summe, welche zur Deckung des Erbschaftsstempels zusammengebracht wird, am 3. Juli um 12 Uhr unter 40,000 Gulden befunden werden wird, so daß dann aus der Stadtkasse mehr als 10,000 Gulden hinzugefügt werden müßten?

Der Herr Santhagens schlägt vor, die Summe auf 25,000 Gulden zu erhöhen, und theilt zur Unterstützung dieses Amendements, welches viele Anfechtung findet, das Folgende mit. Aus dem Testaments-Extrakt geht hervor, daß die Annahme der Galerie der Stadt die folgenden Verpflichtungen auferlegen wird: 1) Die Zahlung des Erbschaftsstempels, ohne dadurch das Verkaufsrecht der Sammlung zu erlangen. 2) Die Aufstellung derselben in einem dazu geeigneten Lokal, am liebsten im hiesigen Akademiegebäude. 3) Daß das Eintrittsgeld zu festgesetzten Zeiten zum Besten der Armen verwendet werden soll. — Der Erbschaftsstempel ist bereits durch die freiwilligen Beiträge von 51,000 auf 26,000 Gulden reduzirt. Die Gemeinde besitzt an Einzeichnungen auf die beiden Großbücher noch eine Rente von 5952 Gulden, also ein Kapital von 125,000 Gulden. Da es sich hier nun nicht um eine Ausgabe à fond perdu handle, sondern um eine Deplacirung eines zinsentragenden Kapitals, so habe der Stadtrath die Befugniß, über die fehlende Summe zur Erlangung der Galerie zu verfügen. Die Stadt müsse ja ohnehin für die Armenkasse kontribuiren, und zur Noth könne ja um so viel minder kontribuirt werden, als die Entreegelder für die Gallerie aufbrächten. — Den andern Punkt der ersten Verpflichtung anlangend, nämlich das Recht des Verkaufs der Sammlung, so sei diese als durchaus imaginair zu betrachten, so lange die Stadt noch nicht so tief gesunken wäre, um dazu übergehen zu müssen. Die Bedingung ad 2 sei noch weniger drückend, wenn man den Wink des Erblassers, um das Akademie-Gebäude für die Sammlung einzurichten, befolgen wolle. Der Redner schildert dann die Vortheile für die heranzubildenden Künstler und das Publikum, wenn man zu dieser Einrichtung schreite, und räth, das Kabinet des Sonntags zum Besten der Armen zu öffnen; schon aus dem Erlöse für die Kataloge könne die Rente des betreffenden Kapitals erzielt werden; u. s. f. Diese Rede findet im Ganzen geringe Unterstützung, aber deste mehr Bekämpfung.

So fragt van Dentz, ob schon untersucht ist, wie hoch sich die später wiederkehrenden Unkosten für Erhaltung des neuen Museums belaufen werden. Schimmelpennink will in der Berufung des Stadtraths auf freiwillige Beiträge des Publikums schon eine Unbequemlichkeit sehen, die Summe abzustehn. Noch fünf andere Redner sind gegen das Amendement Santhagens und dasselbe wird bei der Abstimmung mit 16 gegen 9 Stimmen verworfen.

Die erste Frage des Hrn. v. Bosse wird mit 15 gegen 10 Stimmen verneinend beantwortet.

Die zweite Frage des Vorsitzenden:

> Soll die Stadt die Erbschaft antreten, wenn die Summe von 40,000 Gulden durch freiwillige Beiträge wird zusammengebracht sein, so daß der Stadt bloß 10,000 Gulden zur Last fallen,

wird bejahend mit 21 gegen 4 Stimmen beantwortet.

Am 3. Juli um 12 Uhr fand es sich, daß die 40,000 Gulden von den kunstliebenden Einwohnern gezeichnet waren. —

Im Monat Mai ist hier die Bibliothek des verstorbenen katholischen Pastor Steenwyck, eines eben so human denkenden als gelehrten Mannes, öffentlich versteigert worden; der Erlös betrug 20,400 Gulden, und zwar der wissenschaftlichen und theologischen Werke 14,700 Gulden, der Kupferwerke (meist illustrirte Reisebeschreibungen u. s. f.) 5700 Gulden.

Zu Ende Juni kam auch in oft wiederholten Sitzungen das Münzkabinet Becker zur Versteigerung; es brachte 25,000 Gulden auf. Das Kabinet bestand aus 3400 griechischen und römischen Münzen, 5800 orientalischen; niederländischen und sonstigen europäischen 3119; Nothmünzen — eine besonders merkwürdige Kollektion — 337; Denkmünzen 1502 und aus etwa 200 Nummern Buchwerken u. s. f. Die Verfasser des Katalogs sind: S. Laan, Jonkheer Six van Hillegom, L. Dorsselaer, H. C. Millies, O. Ader, J. G. F. Meyer, C. J. S. Tetterode.

Das Handelsblad schreibt:

Die Stadt Herzogenbusch wird dem berühmten Maler Th. van Thulden ein Monument errichten und hat die Anerbietungen des Bildhauers Fr. Donders angenommen. Die Stadt erhält somit das erste Standbild eines ihrer berühmten Männer. Th. van Thulden wurde 1607 zu Herzogenbusch geboren und zwar aus einer vornehmen Familie. Sein Vater, der Rathsherr und Pensionaris J. v. Thulden, gab ihn dem Rubens in die Lehre, dem er später bei vielen großen Werken behülflich war, und zu dessen ausgezeichnetsten Schülern er gezählt wird. Seine eigenen Werke sind überall in Kabinetten und Museen zerstreut; die Stadt Herzogenbusch selbst besitzt von van Thulden's Hand mehrere Kapitalstücke, um 1647 gemalt, die die Säle des Rathhauses zieren.

Ary Scheffer, bekanntlich ein geborner Holländer, hat sich eine Zeit lang in seiner Vaterstadt Dortrecht aufgehalten.

Paris. Die Wissenschaft der Archäologie hat einen großen Verlust erlitten. D. Raoul Rochette (geb. in St. Armand am 9. März 1789) ist am 6. d. M. mit Tode abgegangen. Seine letzte, vor einigen Tagen im Druck erschienene Arbeit war ein Aufsatz für das Journal des Savants, das ihm eine große Zahl lehrreicher, gründlicher Aufsätze zu verdanken hat. Schon im J. 1816 ward er zum Mitgliede der Akademie der Inschriften (Institut) erwählt, eine Wahl, zu welcher ihn die große Reihe seiner archäologischen Schriften, namentlich seine bekannte histoire des Colonies grecques berechtigte. In seinem Testamente verbittet er sich alle Leichenreden an seinem Grabe, und erklärt ausdrücklich, sich mit den Gebeten der Kirche und dem Bedauern seiner Freunde begnügen zu wollen. Seine Urbanität (die dem wahren Gelehrten so wohl ansteht) hatte R. R. eine große Menge von Freunden im In- und Auslande erwerben, die sein Verlust empfindlich berühren wird. (B. N.)

Kunstvereine.

Uebersicht der, auf der 13. braunschweiger Kunst-Ausstellung 1854 gemachten Ankäufe.

I. Ankauf für das Vereins-Museum:

„Zigeuner", von Rud. Henneberg aus Braunschweig in Paris.

II. Ankäufe zur Vereins-Verloosung:

„Der schreiende Hirsch", von Frdr. Happel in Düsseldorf. „Marine", von Frdr. Hünten in Düsseldorf. „Landschaft nach dem Regen", von H. Schilling in Braunschweig. „Die vier Tageszeiten", Reliefs in Gyps, von E. Rietschel in Dresden. „Der Nothschuß", von C. Schlesinger in Düsseldorf. „Das Nahen des Schlummers", von Carl Schröder in Braunschweig. „Der Strand bei Scheveningen", von C. Sörensen in Düsseldorf. „Abend am See", von F. Thurau in München. „Heraufziehendes Gewitter am Starenberger See", von Rich. Zimmermann in München. „Die Belauschten", von Carl Hübner in Düsseldorf. „Winterlandschaft", von L. Scheins in Düsseldorf. „Schloß Doorneburg", von C. Hilgers in Düsseldorf. „Sommerlandschaft", von H. Füchsel in Braunschweig. 10 Kupferstiche und 1 Lithographie.

III. Ankäufe zur Privat-Verloosung:

„Die Sägemühle am Harz", von W. Rabert in Braunschweig. „Schmiede im Winter", von Ad. Schmidt in München.

IV. Privat-Ankäufe:

„Landschaft", Aquarell, von J. Balof in Genf. „Wasserfall", von H. Füchsel in Braunschweig. „Seestück", von Op der Heiden in Amsterdam. „Gebirgslandschaft", von Wilh. Klein in Düsseldorf. „Blick von den Gebirgen bei Cettigne in Montenegro", von Rob. Kummer in Dresden. „Kampf auf dem Kirchhofe", von C. F. Lessing in Düsseldorf (2500 Thlr.). „Büßende Magdalena", von Maes in Rom. „Römische Landleute", von Maes in Rom. „Der Herbst", von P. Minjon in Düsseldorf. „Mittagsruhe im Harze", von F. A. Nickol in Rom. „Kaffee-Schwestern", von A. v. Rentzell in Berlin. „Landschaft, Motiv aus Rügen", von Rieck in Paris. „Holländischer Markt", von P. van Schendel in Brüssel. „Kohlenbrennerei im Harze", von H. Schilling in Braunschweig. „Schwedische Küste", von F. Weiß in Berlin. „Französische Küste", von F. Weiß in Berlin. „Mondscheinlandschaft", von Bernh. Stange in München. „Zwei Landschaften", von F. A. Nickol in Rom.

Von den 526 Nummern des Catalogs wurden also im Ganzen abgesetzt: 33 Oelgemälde, 1 Aquarell und 4 plastische Werke; außerdem 10 Kupferstiche und 1 Lithographie, zusammen im Werthe von 7742 Thlrn. preuß. Cour. — Außerdem wurden vom Vereine 500 Stück, zum ermäßigten Preise von 378 Thlrn. 14 gGr. angekaufte Actienblätter für das Jahr 1853 zur Vertheilung gemacht, wonach sich die Total-Summe ergiebt von 8120 Thlr. 14 gGr.

(Dieser Nummer ist eine artistische Beilage beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitsch und Sohn in Berlin.

Digitized by Google

Digitized by Google

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 30. **Donnerstag, den 27. Juli.** **1854.**

Inhalt: Die Vermischung und Zusammenwirkung der Künste. Von Dr. M. Lazarus. — Aschenbrödel. Gemälde von M. v. Schwind. ef. — Photographisches Werk. Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten. Von A. v. Minutoli. W. Lübke. — Zeitung. Berlin. Wien.

Literatur-Blatt Nr. 15.

Die Vermischung und Zusammenwirkung der Künste.

Psychologische Andeutungen von Dr. **M. Lazarus.**

II.

Baukunst, Bildhauerei und Malerei.

Versuchen wir nunmehr, nach Anleitung des an dem besondern Falle bisher Ausgeführten, einige allgemeine Grundzüge einer Theorie der Zusammenwirkung der Künste aufzustellen.

Immer wird man dabei die beiden Momente in Betracht ziehen müssen: erstens das Verhältniß der verschiedenen Kunstwerke und ihres Inhaltes zu einander in Bezug auf die psychologischen Arten des Eindruckes, den sie auf die Seele machen, und zweitens das Verhältniß der gleichen oder verschiedenen Seelenthätigkeit, welche bei der Aufnahme derselben in das Gemüth vor sich geht.

Da, wo verschiedene Künste mit völlig gleichartigen Eindrücken, wie alle plastischen, durch Linien, Figuren, Farben, Gestalten zusammenwirken sollen, wird kein anderes Gesetz, als welches für die Compositionen in jeder einzelnen Kunst für sich allein gilt, nur in erweitertem Maße, zur Anwendung kommen. Was zusammen auf die Anschauung wirken soll, muß auch gesammt für die Anschauung ein Ganzes und relativ Eines ausmachen; das Verschiedene und an sich Selbständige und Unabhängige muß sich wie Theile zu einander verhalten, deren Gliederung den wesentlichsten Gesetzen der Schönheit unterworfen ist. Hierbei werden die verschiedenen Künste bestimmt verschiedene Beziehungen zu einander zeigen. Entweder wird die eine den Zweck und Kern, die andere nur beihelfendes Mittel und Hülle der ästhetischen Wirkung ausmachen, oder beide sollen vereint und gleichtheilig sich unterstützen, gleich sehr Zweck und Mittel für einander sein, wie Mittelpunkt und Umkreis sich verhalten. Betrachten wir zunächst als Beispiel die Architektur und Sculptur. Diese wird zumal bei selbständigen und monumentalen Werken gradezu eines baulichen Hintergrundes *bedürfen*, um an dem rechten Platze zu stehen, vom rechten Standpunkt gesehen zu werden, wozu die Bauwerke als Mittel dienen; die Architektur aber *kann* sich der Bildwerke zu ornamentalen Zwecken bedienen. Aber für die Aufstellung von Bildwerken wird die Nähe von bedeutenden, in sich vollendeten Bauwerken weder nöthig, noch auch die von reich verzierten nur rathsam sein; und umgekehrt werden Sculpturen zur Verzierung an Bauwerken an Umfang und Bedeutung nicht so hervorragen dürfen, daß sie den Blick in einer Weise auf sich fesseln, wodurch eine freie Anschauung der architektonischen Verhältnisse gehemmt wird.

Die Grundsätze über das Verhalten beider Künste zu einander können daher keineswegs aus der bloßen Rücksicht auf die Dimensionen gewonnen werden, und man würde gänzlich fehl gehen, wollte man die größeren und weiteren Dimensionen (also der Baukunst) immer auch als etwa gar nur den Rahmen oder selbst den Umfang der Anschauung bildend ansehen, in welchem die Werke von kleinerem Umfang hervorzutreten hätten. Dann würde z. B. die Ornamentik das eigentliche Ziel und der ästhetische Ruhepunkt der Architektur sein, was sicherlich verkehrt ist. Vielmehr gilt der Grundsatz: daß wo es sich um Aufstellung von *selbständigen und freien Sculpturen* handelt — in freien oder geschlossenen Räumen — die umgebenden architektonischen Werke den Blick nicht in einer Weise beschäftigen, also zerstreuen dürfen, daß er nicht zum Mittelpunkt, dem Bildwerk, ungehemmt gelangen und daselbst verweilen kann. Umgekehrt, wo die Ausführung architektonischer Kunstwerke die Aufgabe ist, darf der Blick von den ornamentalen Einzelnheiten nicht dergestalt gefesselt sein, daß das Fortschreiten der Anschauung vom Einzelnen zum Ganzen gehemmt wird. Der Fehler kann hierin so weit gehen, daß die Anschauung des Ganzen oder der eigentlichen architektonischen Verhältnisse von den Massen der Einzelnheiten nicht blos gehemmt, sondern fast gänzlich unmöglich gemacht wird, wie wenn eine Façade bis unter dem Dach mit Figuren und Gruppen mancher Art, noch dazu etwa gegen die ursprüngliche architektonische Gliederung geordnet, bedeckt würde; oder wie ich neulich in Coburg an einem sonst wohl angelegten Gebäude die ganze Front vom Fundament bis zum Dachstuhl mit Gemälden und Sculpturen untermischt besät gefunden habe. Als ästhetische Gesetze sind diese Thatsachen anerkannt, es kommt uns hier aber darauf an, die *psychologischen Ursachen* derselben wenigstens anzudeuten.

Jede Anschauung und der ästhetische Eindruck eines künstlerischen Ganzen theilt und gliedert sich natürlich in die Anschauungen und Eindrücke der einzelnen Theile; diese einzelnen Anschauungen nun unterscheiden sich psychologisch von einander, außer ihrem Inhalte zugleich durch eine verschiedene Stärke des Eindrucks und eine ebenfalls verschiedene Stärke des ästhetischen Reizes. Diese verschiedene Stärkegrade des Eindruckes und des ästhetischen Reizes bilden natürlich an sich, rein geistig und innerlich betrachtet, gegenseitige Verhältnisse und Beziehungen, wie sie aus allen Größenverschiedenheiten entspringen. Man darf die an Größe verschiedenen ästhetischen Eindrücke und Reize sich als Gruppen geordnet denken, man kann sich die stärkeren und schwächeren Reize als höher oder tiefer, als vor- oder zurückstehend vorstellen. So wie nun für die Sache der Kunst, für den äußerlichen Inhalt ihrer Werke, die Gesetze einer propertionalen Bedeutung der einzelnen Theile gelten, so müssen sie auch auf die Person der Kunstanschauung, auf den innerlichen Verhalt zu den Eindrücken der Werke Anwendung finden; hier wie dort gelten die Hauptgesetze der Zuspitzung, Gruppirung der Haupt- und Nebenfiguren, des Vorder- und Hintergrundes. Die Wirkung eines Kunstwerkes, der psychische Erfolg, der innere Zustand der Seele also, das Verhältniß der Anschauungen zu einander, so wie der Grade ihres ästhetischen Reizes, muß geistig betrachtet ebenfalls ein psychologisches — Kunstwerk sein, welches das äußere abspiegelt. Abspiegelt, sage ich, denn das ist ein wesentliches Grundgesetz aller Schönheit und Kunst, das sich aus dieser Betrachtung ergiebt, daß die innere Propertion der Wirkung und der ästhetischen Reize in dem Beschauer gleich sein müssen den Propertionen der Theile in dem gegebenen Kunstwerk. Schon innerhalb einer und derselben Kunst findet dieses Gesetz seine Anwendung; so wenn Protogenes in seinem berühmten Gemälde Jalysus*) ein Rebhuhn mit angebracht und es mit so vieler Kunst ausgemalt, daß es zu leben schien und von ganz Griechenland bewundert wurde; weil es aber alle Augen zum Nachtheil des Hauptwerkes zu sehr an sich zog, es gänzlich wieder auslöschte, mochte das Rebhuhn vielleicht nur eine angemessen bescheidene Stelle eingenommen, die Gruppirung also den ästhetischen Gesetzen vollkommen entsprochen haben; die Ausführung aber gab ihm einen stärkeren Reiz, einen tieferen Eindruck, so daß die innere Gruppirung in der psychischen Wirkung mit der der äußeren Darstellung disharmenirte. Für das innere Auge und nach den Graden der Wirkung war es: ein Rebhuhn von einem ruhenden Satyr u. s. w. umgeben; im äußeren Bilde war es und sollte es umgekehrt sein. Wie weit greifend dieses Gesetz ist, und wie fruchtbar seine nähere Behandlung für die Kunst werden kann, ist offenbar; denn es gilt fernab nicht blos wie in diesem Falle bei der Ausführung der einzelnen Theile, sondern eben so sehr bei der Anlage und Composition derselben.

Insbesondere wichtig aber ist es für den Gegenstand unserer Besprechung, für die Vermischung der Künste. Denn keine einzelne von ihnen enthält für sich die Gesetze über die Beziehungen zu den anderen; mit Hülfe und Rücksicht aber auf die Theorieen je der beiden oder mehreren, die zusammenwirken sollen, kann man aus jenem Grundsatz die einzelnen Gesetze ableiten.

Wir haben von der Zusammenwirkung der Architektur zur Sculptur, wo sie in einem dienenden Verhältniß zu einander stehen, gesprochen; berühren wir nun, wenngleich nur flüchtig, auch das Verhältniß jener zur Malerei. Diese wird sich zur Architektur fast immer dienend verhalten, niemals umgekehrt. Von der bloßen Farbenstreichung bis hinauf zum Wand- und Deckengemälde kann die Malerei im Dienste der Baukunst sein, aber nie kann ein Bauwerk als bloßes Behältniß von Gemälden angesehen werden, das sich wie der Rahmen nach ihnen richten müsse, wovon selbst Museen nicht auszunehmen sind, und, wo es geschieht, ist unnöthig ein Zweck aus den Augen gelassen, der vielleicht mit denselben Mitteln erreicht werden konnte. Die Malerei tritt, wenn wir von der Farbengebung der Wände, als zur Grenze zwischen Malerei und Baukunst gehörig, absehen, mit der Nachahmung architektonischer Stücke, wie Säulen und Fachgetäfel, ganz in den Dienst der Baukunst. Hier ist eine vollendete Zusammenwirkung möglich, wenn der Maler seine Motive gänzlich denen des Baumeisters unterordnet. Immer aber bleibt die Malerei mehr als die freie Sculptur an die Baukunst gefesselt; das Werk des Bildhauers tritt frei in den freien Raum heraus, seine allseitige Darstellung heischt dies sogar in den meisten Fällen; das Gemälde aber bedarf der Wand, auf oder an welcher es sich befindet, es kann als Fläche nicht wohl ohne architektonische Rückwand gedacht werden; und da, wo es, wie bei Einzelausstellungen großer Tableaux zuweilen geschieht, selbst als Wand erscheint, macht es den Eindruck eines unerquicklichen Nothbehelfs.

Für Wand-, Decken- und Glasgemälde wird der Maler nur den geeigneten Raum in den Hallen der Baukunst zu suchen behaupten, der Architekt sie nur als eine Zierde aufzunehmen meinen, welche allenfalls auch entbehrt werden könnte; nicht anders wird der Bildhauer denken, der selbständige Werke nicht vor oder an, sondern in den Gebäuden aufstellen will. Dieser Wettstreit kann zuweilen edle Früchte bringen, meist aber wird er den Künsten Abbruch thun; die Idee protestirt dagegen, gebietet ihnen Frieden nicht nur, sondern eine vereinte harmonische Wirksamkeit, welche ein Ziel im Auge hat, das über die Grenzen jeder einzelnen Kunst hinausliegt. Keine von den Künsten braucht dabei ihre Kräfte zu schmälern, um der Wirkung der andern Raum zu gönnen. Schon bei dem erwähnten Verhältniß von Sculptur und Baukunst, wo jene im Dienste dieser arbeitet, bei den Ornamenten im weitesten Sinne, namentlich bei Karyatiden und vollends Nischen, Thore und Vorsprünge aller Art ausfüllende Gruppen, kann die Sculptur ihre besten Kräfte entfalten, wirkliche Meisterwerke anbringen, also mit der Architektur zu gleichen Theilen und Kräften wirken, wenn nur diese großartig und schön genug baut, um an jener keine beschämende Nachbarschaft zu haben. Das Rebhuhn des Protogenes war vielleicht nicht zu gut, sondern die übrigen Figuren im Bilde zu schlecht.

Wenn aber Baukunst mit Sculptur oder Malerei oder mit beiden in freie Verbindung zu gemeinsamer Wirkung tritt, da ist eine vollendete Harmonie und gegenseitige Erhöhung des Eindrucks deshalb möglich, weil die Arten der Wirkungen verschiedene, aber einer psychologischen Verschmelzung fähige sind. Architektur unterscheidet sich von den eigentlich plastischen Künsten dadurch, daß sie eben keine nachahmende ist, und wie die Musik es mit einem mehr abstrakten Stoffe, den bloßen Linien und Umfängen, zu thun hat, ebenfalls wie die Musik, wirkt sie besonders durch den Eindruck der Verhältnisse. Von dem Gebäude entsteht für die innere Anschauung ein bleibendes Bild, an das sich das ästhetische Wohlgefallen knüpft, aber dies beruht, da wir von den wenigen mechanischen Grundsätzen, die einigen aber gewiß keinen zu großen Einfluß darauf üben, absehen dürfen, lediglich auf die Größenverhältnisse, welche in dem architektonischen Bilde herrschen. Diese Größenverhältnisse sind aber von allem Inhalte der gesammten Anschauungen des Menschen, von der ganzen Gefühls- und Gemüthswelt und ihren concreten Erscheinungen wesentlich verschieden, mit den sittlichen Begriffen der Größe und Würde kaum bildlich und allegorisch verwandt. Die Baukunst wirkt daher nicht, wie die Plastik, durch irgend welche Beziehungen auf gleiche oder verwandte Anschauungen aus dem Leben. Die Seele bleibt also bei der Anschauung eines Kunstgebäudes, namentlich innerhalb desselben, rein in sich geschlossen, nur von dem empfangenen Bilde der architektonischen Umgebung erfüllt,

*) Der ruhende Satyr nach Lessing: Laokoon S. 247.

wird sie mit der Betrachtung der in ihm herrschenden Verhältnisse auf eine wohlthuende und erhebende Weise beschäftigt.*) Hierin liegt die eigenthümliche und specifische Wirkung der Architektur, welche daher mit der der Musik, wie fern die Künste sonst von einander liegen, so viel Verwandtes hat, weil beide durch bloße Verhältnisse und zwar unter abstrakten Elementen wirken. Man hat diese Verwandtschaft längst geahnt, und sogar dahin ausgedrückt, daß die Baukunst eine versteinerte Musik ist; aber erst durch die psychologische Erörterung konnte dies gefühlvolle Spiel mit den Begriffen einen ernsten Sinn, eine feste Bedeutung erhalten. Der ästhetische Eindruck eines Gebäudes ist also psychologisch in der That sehr verwandt mit dem eines Musikstückes, freilich nur in dem Moment, wenn dieses vollständig gehört ist. So wird denn auch jenes in der Seele, wie diese, eine Empfänglichkeit für Bilder des Lebens bereiten, außerhalb welchem es selbst sie versetzt. Der Unterschied der Baukunst von der Musik durch Gleichzeitigkeit und Dauer der ganzen Anschauung macht jene vollends einer glücklichen Zusammenwirkung mit den plastischen Künsten fähig. Schon in der Natur ist unser Auge stets geneigt, bei jeder Betrachtung eines einzelnen Gegenstandes vor Allem den Umfang des ganzen Gesichtskreises zu durchmessen; innerhalb eines Gebäudes wird dies um so viel mehr der Fall sein, wenn nur der Umfang irgend die Anschauung reizt und der erste Blick, worauf hier meist Alles ankommt, ein lohnender und befriedigender war. Ungesättigt, wie die Seele durch bloß innere Beziehungen immer bleibt, wird sie auch leicht aus dem bloß architektonischen Bilde heraustreten, vielmehr es erfüllen wollen mit weiteren Lebensbeziehungen. Bringen nun Malerei und Sculptur von solchen erfüllte Werke der Seele entgegen, so werden sie die Seele offen und empfänglich finden; der Eindruck, den sie für sich zu machen vermögen, wird gehoben und vergrößert werden in dem Maße, als die Seele durch die umgebende architektonische Schönheit höher und reiner gestimmt ist. Das architektonische Bild aber, das aus obigen Gründen für sich und zu Anfang immer einen gleichsam schweigend feierlichen Eindruck macht, wird wachsend belebt und gehoben werden, wenn die Werke der Malerei oder Bildhauerei, welche es erfüllen, durch Umfang und Inhalt einen inneren Bezug dazu haben, wenn beide zu einer ästhetischen Totalanschauung verschmelzen können, in welcher innerlich das Gebäude gleichsam den ruhend erhabenen Hintergrund, die plastischen Werke den lebensvoll schönen Vordergrund ausmachen. Ein Weiteres hierüber ist unnöthig; aber man denke sich als Uebertretung dieser psychologisch begründeten Regeln etwa die Wände der großen Treppenhalle im Berliner neuen Museum mit Münzsammlungen oder sonstigen Miniaturen bedeckt, und es wird aus diesem gradezu komischen Contrast die ernste Bedeutung jener Regeln offenbar werden.

Sculptur und Malerei stehen in fast gleichem Verhältniß zur Baukunst. Alles Gesagte gilt von beiden in gleicher Weise. Aber auch nur zur Baukunst stehen sie im Verhältniß der Zusammenwirkung, nicht aber unter einander. Nie können sie unmittelbar zu einander in Beziehung treten, und wenn z. B. Räume, in denen Bildwerke aufgestellt werden, auch mit Gemälden verziert sind, so werden diese nur die architektonische Schönheit des Raumes verstärken und kaum mittelbar einen Einfluß auf die Sculpturen haben. Dies folgt mit psychologischer Nothwendigkeit daraus, daß beide nachahmende Künste sind, welche beide ihre Gegenstände aus gleichem Gebiete entnehmen, aber — auf verschiedene Art und in verschiedener Rücksicht darstellen. Die Sichtbarkeit oder die räumliche Darstellung körperlicher Wesen beruht auf drei Momenten; der solide Körper oder die materielle Masse, die Linien oder die Umrisse, und die Farben.

Durch die Anwendung des einen oder andern dieser Mittel scheiden sich die Künste. Die bloßen Linien mit irgend einer abstracten, an sich gleichgültigen, Farbe gezogen, ergeben die Zeichnung. Die mit einem soliden Stoff erfüllten Linien, oder der durch Linien begrenzte Körper, ergiebt Gestalten; die mit Farben erfüllten Linien aber oder die durch Linien begrenzten Farbenflächen ergeben Gemälde.

Da die Linie als die allgemeine Bedingung aller Raumbestimmung und Darstellung beiden letzten gleich gemeinsam ist, beruht ihr Unterschied nur in dem von Körper und Farbe.

Die Natur oder die reale Welt der Dinge zeigt, wie gesagt, immer alle drei Elemente bei einander, die plastischen Künste aber zeigen nur je zwei.

Man würde aber den Künsten sehr Unrecht thun und man hat es oft gethan, wenn man ihre Aufgabe dahin bestimmt, durch ihre Leistungen mit dem einen Element eine Illusion und Täuschung zu bewirken, als ob das andere ebenfalls vorhanden wäre. Denn wenn man auch von der Malerei fordern wollte (hieraus entspringt der Irrthum) daß sie durch Zeichnung und naturgetreue Auftragung von Licht und Schatten die Illusion erzeugen solle, als ob die gemalten Flächen Körper wären, als ob die Farben nach allen dreien Dimensionen hin sich erstreckten und also über einen soliden Körper ergossen wären, so wird man doch wahrlich von der Sculptur nicht sagen wollen, sie habe die Illusion zu erzeugen, als ob die Gestalten mit Lebensfarben dargestellt wären. Vielmehr beruht aller Sinn der plastischen Künste darin, daß jede innere Anschauung, jedes geistige Bild von einem äußeren Dinge sich psychologisch in jene drei Elemente gleichsam zerlegt, dergestalt, daß es ein Linien-, ein Farben- und ein Körperbild ist, und daß jedes einzelne von diesen innerlich und geistig betrachtet, dem Ganzen gleich, so zu sagen, die psychologische Gleichung des ganzen äußerlich körperlichen und farbigen Bildes ist, und daher stellvertretend für es gebraucht werden kann. Dies ist keine bloße Voraussetzung, sondern eine erfahrungsmäßige psychologische Thatsache. Wenn wir beim ersten Erblicken einer noch so flüchtigen, wenn nur in den Umrissen richtigen Zeichnung eines Kopfes mit bloßen blinden Linien sogleich ausrufen: das ist der und der; so kann man daraus ersehen, daß das ursprüngliche von der porträtirten Person in uns vorhandene mit Körper und Farben erfüllte Bild an dieser Linienzeichnung eine

*) Hier möge auch die oft beobachtete und bewunderte Thatsache erklärt werden, daß Zeichnungen von Gebäuden fast immer ein entschiedeneres Wohlgefallen erregen, und eine weitaus größere Schönheit vermuthen lassen, als diese selbst zeigen, während ihnen zugleich die Tiefe des Eindrucks fast gänzlich abgeht. Es kommt dies nämlich daher, daß wir auf dem Abbild die Verhältnisse mit Einem Blicke überschauen und den ästhetischen Sinn derselben schneller und leichter ergreifen; während wir dem wirklichen Bau gegenüber die Eindrücke des Auges erst innerlich sammeln und zu einem Ganzen verbinden müssen. Dagegen wirken hier die Größen der Massen, wenn sie vor den gewöhnlichen Bauten hervorragen, mächtig auf unsere Anschauung.

Mittlere und kleine Gebäude gewinnen daher am meisten durch die Zeichnung und verlieren fast alle Schönheit, wenn wir sie hinterher in der Wirklichkeit erblicken; vielleicht weil wir auch zu den anschaulichen schönen Verhältnissen zugleich größere Massen hinzudenken, als wirklich vorhanden sind.

In demselben Maße aber, als Gebäude in der Zeichnung gewinnen, verlieren Gegenden mit prägnanten Umrissen, wie Berge und Thäler, bei derselben, aus gleichem Grunde. Hier sind ästhetische Verhältnisse unendlich selten vorhanden; es sind nur die Massen als solche, und in deren kolossalen und rohen Umfang auch das Minimum von architektonischer Schönheit in der Natur, was uns erfreut; dem Bilde aber fehlen die Massen und daher seine Wirkung, wenn wir nicht etwa das Original in der Natur zuvor gesehen haben und die Erinnerung der Phantasie zu Hülfe kommt. Bei den meisten Gegenden liegt auch die Schönheit vorwiegend in Licht und Farben; aber selbst farbige Gemälde davon können den Reiz selten wiedergeben, weil er ebenfalls nicht sowohl aus der Schönheit der Farbenverhältnisse, als aus der Größe der Farbenmassen entspringt, die nicht veranschaulicht werden können. Daher nur entweder die engere Landschaft oder die in der Zeichnung mehr unbestimmten, lediglich durch Farben wirkenden Naturerscheinungen von glücklichem Erfolg sind.

vollſtändige Gleichung findet, welche eine unfehlbare Sicherheit des Wiedererkennens verbürgt. Mag man nun auch zu dieſem Prozeß des Wiedererkennens eine Ergänzung des Linienporträts mit den Farben und dem Körper durch die Phantaſie des Anſchauenden hinzudenken, ſo bleibt doch auch gewiß, daß dieſes zweite Bild, das die innere Anſchauung aufnimmt, ihr Nichts weiter als die gleichen Linien zu geben braucht, um es dem erſten, der Natur in allen dreien Elementen entſprechenden, Bilde für die Erkenntniß vollſtändig identiſch zu machen.

Was die Linien für ſich allein, das vermögen und bedeuten ſie natürlich um ſo mehr in Verbindung mit einem der beiden anderen Elemente, dem Körper und den Farben, nemlich, als Gemälde oder Statue, das ganze Bild der Wirklichkeit innerlich zu repräſentiren. Neben dieſer Gleichheit aber zeigt ſich zugleich ein Unterſchied zwiſchen beiden, dem Gemälde und der Statue, in pſychologiſcher Beziehung. Wie äußerlich durch die Elemente der Darſtellung, ſo ſind ſie innerlich durch das Moment der Gleichſtellung des Abbildes mit dem Urbilde verſchieden; beide, Farbe und Körper, haben eine verſchiedene pſychologiſche Beziehung zum ganzen vollen Bilde, ſie ſtellen das äußere Bild von verſchiedenen Seiten dar, welche auch innerlich für das geiſtige Bild und ſeine Auffaſſung verſchiedene Bedeutung haben. Dieſe geiſtigen Unterſchiede aber ſind, wie gleich hervorleuchten wird, in anderweitigen, unterſchiedlichen, natürlichen Beziehungen beider Elemente begründet.

In jedem anſchaulichen Weſen, und entſprechend in jeder Darſtellung eines ſolchen, ſind immer zwei unterſchiedliche Momente: der augenblickliche Zuſtand, die Handlung, das Leben; und das Weſen ſelbſt, ſeine bleibende Geſtalt an welchem jene vorübergehend ſind. Jede plaſtiſche Darſtellung hat *handelnde*, für dieſen Augenblick individuell beſtimmte Weſen, zum Gegenſtande; (an Göttergeſtalten können allerdings habituelle Zuſtände dargeſtellt werden, allein dieſe werden doch immer ein individuell beſtimmtes *Leben* ausdrücken, worin wir immer noch den Gegenſatz gegen ihre bloße Geſtalt, als Träger dieſes Lebens mit pſychologiſcher Nothwendigkeit unterſcheiden werden; ſelbſt der Zuſtand äußerſter Ruhe, wie Schlaf und Tod, wird immer noch als ein relatives Handeln, gleichſam als Thätigkeit des Ruhens, wie in der Sprache ſo in der Anſchauung von uns aufgefaßt).

Auf dieſem Gegenſatz von Geſtalt und Leben beruht der weſentliche Unterſchied beider Künſte. Die Geſtalt an ſich iſt das Feſte im doppelten Sinne des Soliden und Dauernden, ſie iſt das Seiende im Weſen; das Leben iſt das Flüchtige, Wechſelnde, es iſt die Thätigkeit oder das Thätige im Weſen. Danach iſt die pſychiſche Bedeutung beider plaſtiſchen Elemente beſtimmt. Dauernd und ſolid iſt der Körper, welcher die Geſtalt hat oder ausmacht; flüchtig und wechſelnd aber iſt die Farbe, welche das Leben und ſeine wechſelnden Verhältniſſe abſpiegelt.*) Jedes Leben, jede Handlung und Bewegung von Innen, prägt ſich auch in dem Körper aus, indem er dadurch eine beſtimmte, beſonders modificirte Geſtalt annimmt; aber jede wechſelnde Erſcheinung des Innern, die Lebensfarbe jeder Handlung muß ſich an eine Geſtalt lehnen, auf welcher ſie ſpielt.

Die Aufgabe der Sculptur iſt es demnach: körperliche Geſtalten zu bilden, ſo beſtimmt, ſo genau und ſicher und individuell, daß ſie den Schein *lebender Geſtalten* erwecken; ideal angeſehen, daß man in der innern Anſchauung die Farbe, welche allein das volle Leben bezeichnet, nicht entbehrt; die Aufgabe der Malerei: die flüchtige Erſcheinung des Lebens, die wechſelnde Farbe, die Umriſſe und Oberfläche worauf es ſich ſpiegelt, ſo zu feſſeln, ſo vollendet wiederzugeben, daß es zum Scheine *geſtalteten Lebens* wird, ideal betrachtet, daß man hinter den farbigen Linien den Körper nicht entbehrt.

Aber nicht eine Sinnentäuſchung, eine äußere Illuſion, ſoll oder kann erzielt werden, ſondern eine Stärke der geiſtigen Wirkung dieſer einſeitigen Anſchauungen, welche jener der allſeitigen natürlichen *innerlich* gleichkommt. Grade durch die Abweſenheit je des einen Elementes, der Farbe oder der Körpermaſſe, ergeben beide, Sculptur und Pictur, *künſtliche* Bilder, durch Treue der Darſtellung und ideale Schönheit derſelben *künſtleriſche* Anſchauungen.

Sollten nun aber beide Künſte ſich vereinigen und zuſammen wirken und etwa mit Lebensfarben bemalte Statuen darſtellen, dann würden uns alle drei Elemente der *natürlichen Anſchauungen* gegeben, aber eben dadurch geht der äſthetiſche Reiz verloren. Es treten alle äußeren Merkmale der lebendigen Geſtalt und des geſtalteten Lebens entgegen, aber es erſcheint und wirkt auf uns als ein ſtieres Leben, als todte Geſtalt. Iſt es aber nicht pſychologiſch wunderbar, daß die bleichen marmornen Geſtalten uns niemals, die bemalten wächſernen aber immer an Leichen erinnern? daß dieſe den meiſten Menſchen nur Schauer und Schrecken, jene Erhebung und Vergnügen bereiten? Aber die Erklärung iſt unſchwer. Bei dem Gemälde und der Statue findet nothwendig eine perſönliche innere Thätigkeit des Beſchauers ſtatt, welche das künſtliche Bild innerlich zum Lebendigen erhebt; auf dem Wege dieſer Thätigkeit liegt der äſthetiſche Reiz und Genuß; bei den bemalten Figuren aber findet dieſe perſönliche Thätigkeit keine Stelle und wir gehen damit des Genuſſes verluſtig. Noch mehr: in der Natur des Menſchen, in der Regſamkeit des Geiſtes iſt es begründet, daß wir bei dem empfangenen Stoff zum Denken, bei dargebotenen Gegenſtänden innerer Thätigkeit unwillkührlich verharren, ſie erfüllen, ergänzen, und ihre Beziehungen ſuchen. Wenn uns daher die Werke der Malerei und Bildhauerei entgegentreten, dann ſchreitet unſere Betrachtung über das bloße Bild, ſo weit es uns vor Augen ſteht, fort zu dem natürlichen Bilde und Vergleichungen mit ihm, wir ergänzen hier den Körper, dort die Farben, und am äußerſten Punkte dieſes Fortſchrittes, wenn der Künſtler ihn nur veranlaßt — kommen wir zu den Ausdrücken der Bewunderung: wie ſprechend, wie natürlich, die Geſtalten ſcheinen zu leben, ſich zu bewegen, das Auge blickt, der Mund redet, jene Perſon will aus dem Bilde heraustreten u. dgl. mehr. Tritt uns aber eine bemalte Statue, eine Wachsfigur entgegen, dann bleibt der Seele an der äußeren Anſchauung nichts zu ergänzen, wir ſchreiten aber dennoch in der Betrachtung fort und zwar von dem vollen Aeußeren zum Innern, zum wirklichen Leben — und finden uns getäuſcht; die Seele ſtellt an dies Bild unwillkürlich die Anſprüche wie an das wirklich Natürliche, wir erwarten deshalb Leben und Bewegung und finden denn doch nur den Tod; der Fortſchritt im Gedanken bietet nur einen Rückſchritt in der Anſchauung. Der vollendete äſthetiſche Erfolg eines Kunſtwerks hängt nicht von dieſem allein ab, ſondern zugleich von der fortgeſetzten inneren Thätigkeit des Zuſchauers, deren Richtung und Weite aber durch das Kunſtwerk veranlaßt und bedingt wird, ſo wie ſie unter dieſen Bedingungen durch pſychologiſche Geſetze nothwendig beſtimmt iſt. Der Künſtler alſo, welcher uns eine bemalte Statue vor Augen ſtellt, ſchneidet die innere Thätigkeit zur Ergänzung der äußeren Anſchauung durch deren abſolute Vollſtändigkeit ab, und hat es ſich ſelbſt zuzuſchreiben, daß unſere innere Betrachtung von der Geſtalt zur Natur zum abſoluten Nachtheil jener fortſchreitet.*)

*) Die Linie ſteht in der Mitte; beiden, der Farbe und dem Körper, dient ſie zur Begrenzung, damit dieſer zur Geſtalt, jene zum Bilde werde. Für ſich allein kann ſie aber keine Anſchauung erzeugen, denn ſie muß Flächen, wenn auch nur weiße oder graue, oder Körper begrenzen, um ein Bild zu umſchreiben.

*) Dasjenige aber nur allein, ſagt Leſſing, iſt fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir ſehen, deſto mehr müſſen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazu denken, deſto mehr müſſen wir zu ſehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts iſt aber kein Augenblick, der

Dieſe Maaßbeſtimmung des Raumes oder der Freiheit, welche ein Kunſtwerk der inneren Thätigkeit des Beſchauers gewähren, ſo wie der Veranlaſſungen welche es ihr geben muß, iſt ein gar feines äſthetiſches Capitel, wonach man ſich in allen Büchern über Kunſt, die ohne tiefe pſychologiſche Kenntniß und Beobachtung gemacht ſind, vergebens umſehen wird.

Aus gleichen Gründen würde es eben ſo verkehrt und widerlich ſein, wenn man Gemälde zum Theil mit erhabenen Figuren oder Reliefs mit gemalten verſehen wollte; eine Einheit der Anſchauung und noch mehr der äſthetiſchen Wirkung iſt pſychologiſch unmöglich.

Aſchenbrödel.

Gemälde von **M. v. Schwind.**

Dieſes neueſte Werk M. v. Schwind's iſt nicht ein Gemälde im gewöhnlichen Sinn, es iſt ein Gemälde-Werk, ein Cyclus von Gemälden, reich genug, einen Saal damit al fresco auszumalen. Schwind liebt und verſteht es, poetiſche Gedanken, oder auch Werke der Dichtkunſt auf das Gebiet der Malerei überzutragen, ohne der Reflexion und einem complicirten Allegoriſiren zu verfallen. Daß für einen Künſtler von ſo vollblühender Phantaſie und weitſchweifendem Gedankenflug die bloße Scenenmalerei keine Befriedigung gewährt, verſteht ſich von ſelbſt. Unter ſeinen Händen ſoll und kann die Malerei Werke ſchaffen, deren einzelne Theile zwar möglicher Weiſe ſelbſtändig für ſich, doch erſt in ihrer organiſchen Verbindung ihre volle Bedeutung und Wirkung erhalten. Er wählt aber für ſolche Darſtellungen nicht die vielfach angewendete Form der Arabeske oder Randzeichnung, ſondern hält ſeine Theile durch architektoniſche Gliederungen getrennt, ſo daß — da er auch die Größe der einzelnen Bilder ihrer Bedeutung anpaßt — Haupt- und Nebenſächliches ſogleich in die Augen ſpringt.

Für ein ſolches Werk nun hat ſich Schwind das Märchen von Aſchenbrödel gewählt. Der Rahmen, der hier mit zum Bilde gehört, iſt etwa 6 F. breit und 5½ F. hoch und ſo geſtaltet, daß durch drei Innenleiſten vier ſenkrechte Abtheilungen gebildet werden. Jede dieſer Abtheilungen enthält ein Hauptbild aus dem Märchen, aber der Raum um daſſelbe iſt benutzt für Nebenbilder und für zwei andere Märchen, die Fabel der Pſyche und das Dornröslein, die mit verwandten Klängen die eigentliche Darſtellung begleiten. Alle Bilder ſind durch die lieblichen architektoniſchen Verzierungen verbunden, mit denen die abſchließenden Einfaſſungen überdeckt ſind.

Von den vier Hauptbildern, die ungefähr 3 F. hoch und 1½ F. breit ſind, iſt das erſte, wie die ſtolzen Schweſtern im höchſten Glanz des Ballanzugs zu Hofe gehen. Vor ihrem Schloß hält eine Sänfte, von Maulthieren getragen (von einer zweiten iſt nur ein Maulthier ſichtbar); die eine, von einem Pagen demüthig geführt, iſt eben im Begriff, den Fuß auf den Tritt der Sänfte zu ſetzen, die andere ſteigt die Stufen vor der Thüre herab; Papa, mit ziemlich einfältiger Geberde, ſteht ſteif dabei und erwartet ſeine Gattin, die böſe Stiefmutter, die eben noch das arme Aſchenbrödelchen in die dunkle Kammer des obern Stockwerks ſteckt zu troſtloſer Arbeit. Von der oberſten Galerie ſehen ein Paar Mägde neugierig und mitleidig herab. Im zweiten Bild ſind wir bei Hofe; die glänzende Geſellſchaft iſt im Ballſaal verſammelt; König und Königin ſitzen auf hohem Thron; Aſchenbrödel im Schmuck einer Prinzeſſin tritt ein und ſetzt durch ihre Schönheit Alles in Bewegung. Der Prinz ſtürzt vor ihr aufs Knie und reicht ihr die Hand; die Schweſtern — natürlich ohne ſie zu erkennen — fahren entſetzt zurück vor der gefährlichen Nebenbuhlerin, Stiefmama rümpft die Naſe, Papa aber, auf deſſen Schultern der Hofnarr ſich geſchwungen, um über das Gedräng hinweg das Wunder auch zu ſchauen, ſchneidet ein miſerables Geſicht zu dieſer unerwarteten Rolle einer Karyatide; Neugier, Freude, Bewunderung auf allen Geſichtern. Das dritte Bild iſt ein Nachtſtück, bleich ſcheint der mitternächtge Mond auf das innen erleuchtete Schloß, aus welchem die angebetete Fremde plötzlich verſchwunden. Sie wird in ihrem Aſchengewand von der freundlichen Fee durch die Lüfte getragen. Der Prinz aber, der ihre Spur zu verfolgen vor das Schloß getreten, findet den goldenen Schuh, den ſie beim Enteilen hat fallen laſſen. Das vierte Bild endlich bringt die Löſung. Der Prinz mit reichem Gefolge iſt vor der Wohnung Aſchenbrödels angekommen, den niedlichen Schuh an den Füßen der Bewohnerinnen zu probiren. Die neidiſchen Schweſtern haben die Probe bereits und zwar ſchlecht beſtanden; da zieht Aſchenbrödel den Schuh an und er ſitzt wie angegoſſen. Lauter ungetheilter Jubel im ganzen Hofſtaat, höchſtes Entzücken im Prinzen, Zorn und Wuth in den Schweſtern, ſteife Verwunderung im Vater, ſtarres Entſetzen in der Mutter.

Bei der Auffaſſung hat ſich Schwind offenbar durch den Charakter einer Symphonie und deren vier Sätze leiten laſſen. Das erſte Bild ruhige, klare, ſchon mit Glanzſtellen durchwirkte und von Ernſt wie von Laune geſtreifte Introduction; das zweite Bild Allegro brillante mit tauſendfachen Reizen des Lichts und der Farbe, der Anmuth, Schönheit, Heiterkeit, der Liebe und ihres ohnmächtigen Gegenſatzes, voll ſpringenden Humors und ſprudelnden Witzes; nun folgt das Adagio der Mondnacht mit der milden Tröſtung der Fee und der wehmüthigen Klage des Prinzen; und endlich das Rondo, in welchem alle Regiſter der Luſt, des Glücks und der Begeiſterung gezogen werden und in welchem die ſchlimmen Leidenſchaften, überwunden, erſtarren und erſticken. In genauem Zuſammenhang ſtehen damit die kleineren Bilder des Rahmens, auf welche die Phantaſie, wie die des Tonkünſtlers auf verwandte Zwiſchenſätze, überſpringt: die Scene, wo der Vater zum Aufbruch mahnt, wo Aſchenbrödel die Schweſtern als Sclavin bedient, wo die Fee ſie beſucht, wo der Wächter Mitternacht anzeigt, wo der Prinz durch den goldnen Schuh um ſeine Ruhe gebracht iſt, wo die beglückte Braut dem Prinzen ihre Wohlthäterin zeigt, und dann noch die kleineren epiſodiſchen Bilder aus der Fabel der Pſyche und dem Dornröslein.

Die Zeichnung der Formen iſt von ausnehmender Schönheit, zugleich originell und charakteriſtiſch; Schwind in jeder Linie, und jede Linie den beabſichtigten Zug bezeichnend. In beſonders hohem Grade bewährt Schwind bei dieſem Werke bei unerſchöpflicher Phantaſie einen reinen, edlen, einen unbedingt muſterhaften Geſchmack, ſei es in der Anordnung einer Gruppe oder einer Schleife, der Bewegung einer Falte oder eines Gliedes, und nie ſtreift er nur von fern an das Anſtößige. Obſchon er der Laune den Zügel läßt, und ſie zuweilen tolle Sprünge macht, ſo verletzt ſie doch nicht. Sein Humor geht oft ins Groteske, aber wenn er auch den ſimpelhaften Papa (in der Schlußſcene) in einem rechten Winkel ſich verwundern und die böſe Stiefmutter in ihrer Ohnmacht in einen Winkel von 45 Grad zurückſinken und an des Gatten Rockzipfel ſich anklammern läßt, ſo iſt er doch noch fern von der Carricatur. Mit wahrer Luſt aber hat er ſich ſelber zum Zeugen und Mitſpieler der Geſchichte gemacht, wo er (im Schlußbild), auf Aſchenbrödel deutend und hoch die Mütze ſchwenkend, Vivat ſchreit.

Das Werk iſt noch nicht vollendet, deshalb über Farbe und Ausführung nur bedingt zu ſprechen. Nach dem, was da iſt, wird das Bild auch als Malerei eine Stelle hohen Ruhmes einnehmen; die Feinheit der Zeichnung ſpiegelt ſich auch in der Wahl und Zu-

---

dieſen Vortheil weniger hat, als die höchſte Staffel deſſelben. Ueber ihr iſt weiter nichts, und dem Auge das Aeußerſte zeigen, heißt der Phantaſie die Flügel binden.

ſammenſtellung der Farben, in der leichten maleriſchen Behandlung, wobei es ſich von ſelbſt verſteht, daß Schwind gleich fern iſt von der kühlen Bravour der Virtuoſität, wie von einer der Wirklichkeit entlehnten genrehaften oder naturaliſtiſchen Färbung.

Das Bild gehört dem Reichsrath Freiherrn von Frankenſtein in Franken. ef.

Photographiſches Werk.

Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten. Herausgeg. von Alexander v. Minutoli. 1. Lief., enth. 6 Bl. Photographieen. Preis 8 Thlr.

Es iſt nachgerade zur ſtehenden Redensart geworden, die großartige Induſtrie-Thätigkeit unſrer Zeit hervorzuheben. In der That iſt dieſe Seite des menſchlichen Schaffens eben diejenige, in welcher die Gegenwart am erſten den Vergleich mit vergangenen Epochen aushalten kann. Mit der rapiden Entwickelung der Naturwiſſenſchaften, mit der täglich wachſenden Erkenntniß der Stoffwelt und der Mittel zu ihrer Bewältigung, hat die induſtrielle Produktion ihre Baſis in's Unglaubliche erweitert und Hülfsmittel gewonnen, die den früheren Zeiten verſchloſſen waren.

Während jedoch die heutige Induſtrie durch ihre Verſchwiſterung mit der Wiſſenſchaft ſich nach einer Seite hin zu einem ſeltenen Höhepunkte heraufgearbeitet hat, iſt ſie in andrer Hinſicht, durch Vernachläſſigung der Kunſt, weit hinter den Leiſtungen früherer klaſſiſcher Epochen zurückgeblieben. Man hat nicht erſt nöthig, dieſe Thatſache zu beweiſen, ſie liegt klar vor Aller Augen da. Jede Induſtrie-Ausſtellung der letzten Jahre, von der Berliner bis zur „Ausſtellung aller Nationen" im Glaspalaſt zu London, hat überreichliche Belege dazu geboten. Jeder Gang durch die Straßen zu den Schauſenſtern der Glas- und Porzellan-Handlungen, der Ton-, Steingut- und Fayence-Fabriken, der Gold- und Silberſchmiede, der Buchbinder, Tiſchler, Vergolder und Bronzearbeiter, der Teppich- und Tapetenmanufakturen und wie ſie alle heißen, die dem Bedürfniß und dem Luxus dienen, wiederholt im Kleinen und Einzelnen, was die Ausſtellungen im Großen und Geſammten zeigen: eine Zerfahrenheit des Kunſtſinns, ein Fehlgreifen in Formen, Details und Ornamenten, ein Ungeſchick in der Combination, eine Miſchung widerſtrebenſter Stylgattungen, mit einem Worte, ein Geſammtgepräge, das man nur als barbariſch bezeichnen kann. Wo dagegen dennoch Gutes und Schönes erzeugt worden iſt, da wird man finden, daß dies auf Grundlage tüchtiger Vorbilder vergangener klaſſiſcher Epochen erreicht wurde. Ein Fingerzeig, der auf den einzig richtigen Weg hinweiſt.

Fragt man, woher denn, den betrübenden Erſcheinungen der Gegenwart gegenüber, den älteren Epochen jene mit Recht bewunderte Schönheit der Induſtrie-Erzeugniſſe gekommen iſt, ſo ſcheint die Antwort nicht ſchwer. Kunſt und Handwerk waren in der Theorie und Praxis noch nicht ſo weit getrennt wie heute; ſie ſtanden einander näher, erfreuten ſich der gleichen Grundlage einer gemeinſamen Anſchauungsweiſe, lagen nicht ſelten in den Händen deſſelben Meiſters vereint und unterſtützten einander in regem Wechſelwirken. Dies Verhältniß in ſeiner naiven Einfachheit unſrer ganz anders gearteten Zeit wieder aufzupfropfen, wie Manche wünſchen, dürfte ein vergebliches Unterfangen ſei. Aber ein andrer Weg bleibt offen, der einzige, auf welchem ein erfolgreiches Vorgehen möglich iſt, auf welchem wenigſtens eine geiſtige Vereinigung der Kunſt mit dem Gewerbe wieder erzielt werden kann. Wir deuteten ihn ſchon an: das Aufſtellen guter Vorbilder aus den ſchönſten Erzeugniſſen früherer Epochen.

Daß man die Gebrechen unſrer Induſtrie, ſowie die Mittel zur Abhülfe ſchon längſt richtig erkannt hat, beweiſen die verſchiedenen Schritte, die bisher nach dieſer Seite hin gethan worden ſind. Die erſten Regungen auf dieſem, beſonders der Architektonik ſo nahe liegenden, ja unter ihre Oberhoheit gehörenden Gebiete, knüpfen ſich an den gefeierten Namen Schinkel's. Nicht allein für das Bauhandwerk, ſondern auch für die demſelben innig verbundenen Techniken, die der mannichfaltigen Ausrüſtung unſrer Wohnungen dienen, haben ſeine Entwürfe und Zeichnungen eine neue Aera begonnen. Das rathloſe Tappen, das widerſinnige Zuſammenwürfeln der Formen wurde beſeitigt, auf die geſunden, wahren, einfachen Gebilde griechiſcher Kunſt, als auf die ungetrübteſte Quelle edler, naturgemäßer Geſtaltung verwieſen, und in dieſem Sinne, genährt von helleniſchem Geiſte, manches ebenbürtige Neue geſchaffen. Der preußiſchen Regierung gebührt der Ruhm, zur Verwirklichung dieſer, für die moderne Induſtrie epochemachenden Ideen, aufs Freigebigſte mitgewirkt zu haben. Es entſtand das Prachtwerk der „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker, auf Befehl des Miniſters für Handel, Gewerbe und Bauweſen herausgegeben von der techniſchen Deputation für Gewerbe." Berlin 1821—1830. Die Grundlage bildeten auch hier die Schöpfungen der griechiſchen Kunſt, deren edelſte Erzeugniſſe in genügender Größe und Deutlichkeit abgebildet wurden. Einiges Wenige aus der Blüthenzeit des 16. Jahrh. kam hinzu. Die Sammlung faßte nach ihren Abtheilungen die Baugewerbe, die Fabrikation der Gefäße und Geräthe und die Wirkerei ausſchließlich ins Auge. Die vollendet ſchönen Entwürfe von Schinkel, die in verwandtem Geiſte durchgeführten ſeiner begabten Schüler H. Strack, G. Stier, bereicherten nicht allein die Auswahl der dargebotenen Muſter, ſondern zeigten zugleich, wie aus den Grundlagen antiker Kunſt ſich neue, würdige Schöpfungen entwickeln ließen. Was endlich C. Böttticher durch ſeine Vorbilder für die Wirkerei beitrug, verdient nicht minder trefflich genannt zu werden.

Seit jener verdienſtlichen Publikation ſind weitere Schritte nicht gethan worden. Viel war freilich ſchon geſchehen. Dem alten mißkünſtleriſchen Schlendrian war ein Ziel geſetzt, der Veredlung des Kunſtgewerbes der rechte Boden wiedergewonnen, für die Weiterbildung der naturgemäße Ausgangspunkt gegeben worden. Von der griechiſchen Kunſt hatte man aufs Neue gelernt, für jedes Geräth und Gefäß, für jeden andren, den verſchiedenen Bedürfniſſen des Lebens dienenden Gegenſtand die dem Zweck am einfachſten und klarſten entſprechende Grundform zu wählen, und bei der ornamentalen Durchbildung deſſelben Funktion und Weſen der Theile und des Ganzen in natürlicher Weiſe zur Anſchauung zu bringen. So wurde die höchſte Zweckmäßigkeit auf dieſem Gebiete zur höchſten Schönheit verklärt.

So wichtig indeß dieſer Schritt war, ſo war damit doch nicht Alles gethan. Zunächſt hatte man, um doch einen Anfang zu machen, nur einige aus der großen Anzahl der Gewerbe bedacht; die größere Mehrzahl blieb ferner der alten Rathloſigkeit oder der Gefahr überlaſſen, das für andre Zwecke und Techniken Gebotene in unverſtandener Weiſe auf ihre eignen Erzeugniſſe anzuwenden. Letzteres mußte um ſo mehr nachtheiliger wirken, da jedes Handwerk, je nach den Bedürfniſſen, für welche, nach den Stoffen, in welchen, nach den Werkzeugen, mit welchen es ſeine Arbeiten hervorbringt, ſeine beſondern Vorbilder, in denen alle dieſe Faktoren berückſichtigt werden müſſen, verlangt. Sodann war aber auch in formeller Beziehung nur erſt der Grundſtein gelegt. So ſegensreich, ja ſagen wir es geradezu, ſo unerläßlich auch das Zurückgehen auf die Bildungsweiſe helleniſcher Kunſt war, ſo wäre es doch gegen alle Geſetze wahrhafter Entwickelung, wenn eine neue Zeit mit einer viel tieferen und univerſelleren geiſtigen Auffaſſung, mit einem viel weiteren Umfange der materiellen Bedürfniſſe ihren

vollen Formenbedarf aus den bildnerischen Gedanken irgend einer früheren Kunststufe, sei dieses selbst die antik-griechische, schöpfen könnte. Ist dies doch eine Erfahrung, die wir auf architektonischem Gebiete ebenfalls zu machen angefangen haben, und die sich in jeder andern Sphäre geistiger Thätigkeit wiederholen wird. Daher muß also auch in dieser Hinsicht für die Vorbilder ein weiterer Kreis erschlossen, eine größere Mannigfaltigkeit von Formgedanken aus den reichen Schachten der Vergangenheit ans Licht gehoben werden. Nur wenn ein Unternehmen diese beiden Gesichtspunkte zu den seinigen gemacht, die von uns eben entwickelten Principien als seine leitenden Grundsätze angenommen hat, steht es auf der Höhe der Anschauung, mithin der Wirkungsfähigkeit, die den geistigen Forderungen und materiellen Bedürfnissen von heute völlig entspricht.

Je wärmer uns die künstlerische Durchbildung des Gewerbes am Herzen liegt, um so wohlthuender ist es, bei dem in seinen Anfängen vorliegenden Werke A. von Minutoli's die eben aufgestellten Anforderungen in schönster Weise erfüllt zu sehen. Man muß wissen, was dieser unermüdliche, für die Sache begeisterte Kunstfreund seit einer langen Reihe von Jahren für die Hebung des Kunstgewerbes gethan hat, um die bedeutenden Dienste würdigen zu können, die er demselben geleistet und liberalster Weise auch jetzt wieder darbietet. Von dem durch ihn in Liegnitz begründeten Institut der Vorbildersammlung zur Beförderung der Gewerbe und Künste ist im Jahrgang 1851 des Deutschen Kunstblattes ausführliche Kunde mitgetheilt worden. Diese Sammlung, mit seinem Geist und sichrem Kennerblick zusammengebracht, mit eben so großer Einsicht und Sachkenntniß geordnet und dem Studium angepaßt, ist einzig in ihrer Art und ein Muster für die Einrichtung ähnlicher Institute, deren Vortheile für die künstlerische Hebung man nicht zu hoch anschlagen kann. Vorzüglich reich ist sie an Erzeugnissen jener glänzenden Epoche, wo die neuen weltbewegenden Ideen einen erhöhten Pulsschlag des Daseins bewirkten, wo aus dem mit Begeisterung und Jugendfrische aufgenommenen Studium der antiken Kunst eine unerschöpfliche Fülle reicher, anmuthiger Werke hervorwuchs. Der Wunsch, solch ausgezeichnete Sammlung an allen bedeutenderen Orten zu besitzen, würde wohl auf lange hin ein vergeblicher geblieben sein, wenn nicht der Schöpfer derselben, unbeirrt durch Schwierigkeiten und Hindernisse aller Art, auf ein Mittel gefallen wäre, treue Facsimile's der besten Vorbilder nach allen Orten hin zu verbreiten. Die kürzlich erst erfundene, schnell zu hoher Vollkommenheit gebrachte Photographie bot sich ihm als bestes Mittel der Vervielfältigung dar, und wie die vorliegenden Proben beweisen, sind seine andauernden Versuche vom schönsten Erfolge gekrönt worden.

Der beigefügte Prospekt stellt sich, wie schon bemerkt, durchaus auf einen solcher Unternehmung würdigen Standpunkt. Die Auswahl der zu gebenden Vorbilder beschränkt sich nicht auf eine einzelne Kunstepoche, sondern wird die wahrhaft schönen Erzeugnisse aller klassischen Epochen gleichmäßig berücksichtigen. Für die Gediegenheit der Wahl bürgt nicht allein der feine Geschmack des Herausgebers, sondern auch die eingeholte Beistimmung bewährter Fachmänner. Wir dürfen voraussetzen, daß der Herausgeber sich frei zu erhalten wissen wird von der Liebhaberei der Alterthümler, die leicht dahin kommen, den ehrwürdigen Rost des Alters für den Hauch der Schönheit zu nehmen, das bloß Charakteristische und für die historische Entwickelung Interessante mit dem für alle Zeiten Gültigen zu verwechseln. Die Photographieen werden nicht etwa nach Abbildungen, sondern nach den Originalwerken selbst genommen, so daß sie mit der absolutesten Genauigkeit und Feinheit die Intentionen der Urheber abspiegeln. Sodann sind nicht weniger als zwei und neunzig Gewerbe aufgezählt, auf welche in dieser reichhaltigen Sammlung Rücksicht genommen werden soll; alle Industrien nämlich, welche „die Produkte der anorganischen wie der organischen Natur verarbeiten, und bei denen der Werth der Erzeugnisse von dem zur Anwendung kommenden guten Geschmack wesentlich abhängig ist", werden eine entsprechende Zahl von Vorbildern finden. Ein kurzer, die nothwendigen Erläuterungen enthaltender Text wird den Bildern beigefügt werden.

Die uns vorliegenden 6 ersten Blätter sind sowohl nach Auswahl, Mannigfaltigkeit und Schönheit, wie nach meisterhafter Ausführung der Photographie die beste Empfehlung für das Werk. Da sind architektonische Ornamente, die in ihrer eleganten Blattschwingung, so wie in der plastischen Wirkung durch keinen Zeichner so sicher und klar vorgetragen werden dürften; da ist ein kleineres Skulpturwerk, Christus am Oelberge, vom Engel getröstet, im Hintergrunde die schlafenden Jünger, in reichem Renaissance-Rahmen, von hoher künstlerischer Bedeutung; da sind verschiedene Gefäße von sehr edler Gesammtform und reicher Mannigfaltigkeit der Durchbildung; da ist eine Stickerei, die nicht allein durch zierliche Pracht, sondern auch durch geschmackvolle Zeichnung und Compositien ihres Musters entzückt; da ist ein kostbarer, löwengetragener Sitz von bewundernswürdigem Profil und graziöser Arabesken-Ornamentik; da sind Gläser von den verschiedensten Formen, deren Ranken- und Figuren-Verzierungen eine unübertreffliche Anmuth athmen und zugleich als wahre Muster- und Meisterwerke photographischer Detailmalerei gelten können. Nach diesen Proben müssen wir den Gedanken, die Photographie, welche überhaupt als wissenschaftliches Hülfsmittel eine der wichtigsten Stellungen immer mehr einzunehmen beginnt, zur Vervielfältigung dieser Vorbilder heranzuziehen, als den glücklichsten bezeichnen. Wie das v. Minutolische Institut zu Liegnitz einzig in seiner Art ist, so wird auch dies Werk als ein Unicum dastehen. Die Photographie, die hier mit unübertrefflicher Meisterschaft gehandhabt ist, giebt nicht allein die ganze künstlerische, plastische Erscheinung des Gegenstandes, sondern auch das natürliche Substrat, die Textur und Beschaffenheit des Stoffes auf's treueste wieder, so daß man mit Hülfe eines Glases sogar technische Winke über die Behandlungsart des Materiales sich verschaffen kann. Zudem erhöhen die stets beigefügten Maßstäbe die praktische Brauchbarkeit der Blätter noch um ein Wesentliches.

Es leuchtet aus dem Gesagten wohl hinlänglich ein, welche Bedeutung das begonnene Unternehmen für alle Zweige der Industrie zu gewinnen verspricht. Wie wir vernehmen, haben die preußischen Ministerien des Handels und des Kultus denn auch Veranlassung genommen, durch Bestellung einer Anzahl von Exemplaren das verdienstliche Werk zu unterstützen. Wir zweifeln um so weniger, daß dasselbe sich der allgemeinen Anerkennung und Theilnahme zu erfreuen haben wird, da es in dem uneigennützigsten Sinne nur die Sache zu fördern strebt, da trotz der bedeutenden Kosten die Preise sehr mäßig gestellt sind, und da die Energie des Herausgebers eine baldige Vollendung desselben in Aussicht stellt. Der Plan umfaßt 150 Blätter in 25 Lieferungen von je 6 Blättern; der kurze Text wird der je fünften Lieferung beigegeben.

Wir brauchen Nichts mehr hinzuzusetzen, um ein Unternehmen, auf das unser Vaterland stolz sein darf, aus welchem ihm reiche Segnungen zufließen werden, noch besonders zu empfehlen. Es wird sich selbst in die weitesten Kreise Bahn brechen. Aber es ziemt sich, einem Manne, der mitten in den Geschäften einer hohen amtlichen Stellung kein Opfer scheut, um eine ihm heilige Sache des Gemeinwohls zu fördern, ein vernachlässigtes, im Argen liegendes Gebiet der Thätigkeit einer höheren Kultur theilhaftig zu machen, öffentlich eine Schuld des Dankes abzutragen. **W. Lübke.**

Zeitung.

Berlin. Im Namen Sr. Kaiserlichen Hoheit des durchlauchtigsten Erzherzogs Ferdinand Max ist uns auf unsere am Schluß des Leitartikels in No. 27 ausgesprochene, und sehr huldvoll aufgenommene Bitte freundlichst erwidert worden, wie vollkommen sich dieselbe im Einklange mit so eben gefaßter Willensmeinung befinde. Der von uns dankbarlichst entgegengenommenen Aeußerung war folgende Nachricht beigefügt:

Kundmachung.

Mit Bezugnahme auf das in der kaiserl. „Wiener Zeitung" vom 2. April d. J. kundgemachte Konkurs-Programm für die in Wien zu erbauende Votivkirche wird hiemit zur allgemeinen Kenntniß gebracht, daß Se. k. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Ferdinand Max auf Anlaß eines von konkurrirenden Künstlern mehrseitig geäußerten Wunsches den im §. 7 des erwähnten Programmes auf den 1. November 1854 festgesetzten Termin zur Ueberreichung der Konkursausarbeitungen bis zum 31. Jänner 1855 zu erweitern sich bestimmt gefunden haben.

Wien, den 17. Juli 1854.

Der Secretair des leitenden Comité
Dr. Perthaler.

Der Geh. Regierungsrath Dr. Kugler ist nach München abgereist. Derselbe wird nach dem Besuch der Ausstellungen einen mehrwöchentlichen Aufenthalt in Possenhofen am Starenberger See nehmen. — Unser Mitarbeiter W. Lübke ist zu einem mehrwöchentlichen Besuch nach Dresden abgegangen.

Berlin. Von der verstorbenen Wittwe des berühmten Landschaftsmalers, Professors Blechen, ist der Akademie der Künste in Berlin eine Anzahl Bilder und Skizzen, welche der Letztere hinterlassen mit der Bestimmung vermacht worden, daß dieselben verkauft und die Zinsen des Erlöses zur Unterstützung armer junger Künstler zu einer Reise nach Italien verwendet werden sollen. Des Königs Majestät haben nun mit der Begründung der Stiftung zu genehmigen geruht, daß die durch den Verkauf erlöste Summe von 1952 Thlr. 11 Sgr. durch Zins auf Zins so weit erhöht werde, bis aus den Zinsen des Kapitals die Bewilligung fortgesetzter Reise-Unterstützungen für unbemittelte junge Künstler möglich sein wird, und zwar mit der Maßgabe, daß, sobald der Zinsbetrag auf jährlich 200 Thlr. angewachsen ist, jedes dritte Jahr die Summe von 200 Thlrn. als Reise-Unterstützung verliehen, wenn aber derselbe ungeachtet dieser theilweisen Verwendung die Höhe von 500 Thlr. jährlich erreicht hat, von einer weiteren Vermehrung des Kapitals Abstand genommen und der Zinsbetrag jedes Jahres zu Reise-Unterstützungen verwendet werde. Die sonach aufkommenden Unterstützungs-Beiträge sollen ausschließlich an Landschaftsmaler verliehen werden, nach jedesmaliger Bestimmung des Senats der Akademie der Künste und unter den von diesem für die Beneficiaten festzustellenden Bedingungen. (V. C.)

N. O. **Wien,** im Juli. Daß es dem Comité für Beschickung der Münchener Kunstausstellung, an deren Spitze Graf F. Thun stand, gelungen ist, ein günstiges Resultat zu erzielen, ist Manchem unerwünscht. Diese hätten gerne gesehen, daß das Unternehmen in München mißglückte. Da wäre denn ipso facto erwiesen, daß es mit der deutschen Kunst zu Ende und das Eldorado der Kunst in Frankreich und Belgien zu suchen sei. Nun aber wird nicht bloß Wien einen recht stattlichen Kontingent stellen, sondern auch München wird, sicherem Vernehmen nach, ganz tüchtig vertreten, das München, von dem man behauptet, es sei verfallen, ohne Halt, ohne Zukunft in der Kunst.

Von Wien aus wurden 50 bis 60 Gemälde abgeschickt, und zwar von folgenden Künstlern: Amerling (Portraits und Studienköpfe), Gauermann, Ranftl (Thierstücke), Führich, Geiger (Kompositionen), Hanoch, Marko, van Haanen, Raffalt (Landschaften), Neugebauer, Schäffer (Blumenstücke und Stillleben), Blaas, Ender jun., Romako, Rahl, Engerth (Historiengemälde), Danhauser, Waldmüller, Pettenkoffen, Eybl, Allemand (Genrebilder und Schlachtstücke), Heinrich, R. Alt (Aquarelle), Baldinger, Springer (Architektonische Zeichnungen), Laufberger (Karten) u. a. m. Die meisten von diesen Gemälden sind aus Privatsammlungen entnommen, die sich mit einigen Ausnahmen und mit seltener Bereitwilligkeit dem Comité zur Verfügung stellten. Sie werden sicher mit Vergnügen die Thatsache notiren, daß die meisten von unseren Kunstliebhabern sich im Mittelstande befinden, der auf die Richtung der hiesigen Künstler nicht ohne Einfluß gewesen ist. — Man ist hier sehr gespannt, wie Norddeutschland in München vertreten sein wird. Viele besorgen, daß die Düsseldorfer aus zärtlicher Sorge für ihren englischen und transatlantischen Markt nichts nach München schicken werden, und daß Berliner von gewissen Richtungen nicht gerne mit Oesterreichern werden beisammenstehen wollen. Doch theilt man diese Besorgnisse nicht allgemein, und würde ich mich mit vielen Künstlern und Kunstfreunden, die im August aus Wien sich in München einfinden werden, sehr freuen, Berlin und Düsseldorf recht zahlreich und glänzend vertreten zu sehen. — Düsseldorf hat uns (im Vorbeigehen sei es bemerkt) ein vortreffliches Gemälde nach Wien geschickt, A. Achenbach nämlich, eine große und großartige „norwegische Landschaft". Kaum war sie im Vereinslokale ausgestellt, so hat sie unser kunstbegeisterter Bildhauer Hans Gasser (dessen Wieland jetzt in München gegossen werden soll) angekauft um den Preis von mehr als 3000 fl. C. M. Solch' ein Bild, hieß es, darf von Wien nicht weggelassen werden! Sie sehen, es giebt hier warme Herzen und auch Geld für Kunst, trotz der ungünstigen Zeitläufte und der immer näher und näher rückenden Kriegsereignisse; wenn diese nicht allzu schwer auf uns fallen, so kann man, ohne Prophet sein zu wollen, der Kunst in Oesterreich eine Zukunft zusprechen. Das sinnliche genußsüchtige Element unseres Volkes oder vielmehr unserer Völker, kommt unserer Kunst sehr zu statten.

Auf dem Gebiete der Kunstarchäologie mache ich Sie auf einige neuere Werke aufmerksam und zwar: auf die „Beschreibung der Stephanskirche in Wien" von Ant. Ritter von Perger, welche eine fleißige Zusammenstellung des vielfach zerstreuten Materiales über den Dom und eine detaillirte Beschreibung desselben enthält. Einen besonderen Werth verleiht dieser (aus der artistischen Sektion des österr. Lloyd) in Triest hervorgegangenen Schrift die Einleitung des gründlichen Forschers Feil. — Ein anderes nicht zu übersehendes Werk sind die „Piani e memorie dell' antica basilica di Aquileja con i capolavori d'arte in essa si trovano" von Gaetano Ferrante l. r. ingegnere in Trieste. Auch dieses Werk mit 101 S. Text in 4. und vielen Tafeln ist in Triest erschienen, und von der artistischen Sektion des österr. Lloyd verlegt. — Aus derselben außerordentlich thätigen Anstalt geht auch ein Stahlstichwerk hervor, welches, ähnlich wie Payne's Unternehmungen, die Gemälde der hiesigen Galerieen illustrirt. der Text ist von A. Ritter von Perger. — Endlich mache ich Sie auf die hier erscheinende Zeitschrift „der Faust" aufmerksam; ein Prachtwerk, was typographische Ausstattung anbelangt. Die Seele desselben ist Regierungsrath A. Auer, der Vorstand der hiesigen Staatsdruckerei. Für die Kunst dürfte dieses Unternehmen deswegen nicht ohne Bedeutung sein, als es berufen ist, die Polygraphie in allen ihren Richtungen zu vertreten und neue Methoden zu erproben, die insbesondere für die zeichnenden Künste anwendbar sein dürften. —

Endlich die Nachricht, daß Stef. Barezzi in Mailand mit Glück Restaurationsversuche am Abendmahl von Leonardo da Vinci macht. Sein Unternehmen geht darauf hinaus, das Gemälde von allen fremden Uebermalungen und Retouchen zu reinigen, und die Originalstellen zu befestigen. In diesem Momente liegt mir ein Gutachten des tüchtigen (schon verstorbenen) Chemikers A. de Kramner in Mailand vor, vom 10. Mai 1851, der nach genauen Untersuchungen die Ueberzeugung gewonnen haben will, daß Leonardo das Gemälde enkaustisch behandelt, oder wenigstens Wachs dabei benutzt habe. Näheres demnächst!

Der ältere Kunstverein in Wien hat, wie bekannt, in den letzten Jahren Förderung der monumentalen Kunst in sein Programm in viel bestimmterer Weise aufgenommen, als der neue österreichische Kunstverein in Wien. Letzterer beschränkt sich bloß auf die Kunstwerke, welche für das Privatvergnügen des Mittelstandes einen Werth haben. Für monumentale Kunst hat er trotz seiner bedeutenden Mittel bis jetzt nichts gethan. Der ältere Verein hingegen, der sonst keine besonders hervorragende Thätigkeit entwickelt, hat wenigstens Eine Sache unablässig gefördert: die Ausschmückung der neuen Brücke über den Wienfluß (die s. g. Elisabethbrücke) mit Statuen, und zwar speziell mit Heerführern, die sich um die Stadt Wien vorzugsweise verdient gemacht haben. Vor mehreren Monaten hat der ältere Verein in Folge eines von demselben zu diesem Behufe ausgeschriebenen Konkurses unter Wiener Künstlern die Ausführung von überlebensgroßen Modellen der Grafen Stahrenberg, dessen Biographie jüngst Dr. Arneth (Sohn des Direktor Arneth) schrieb, und des Grafen Salm durch die Bildhauer Feßler und Purkarthofen beschlossen. Heute wurden die bronzirten Gypsmodelle versuchshalber auf der Brücke aufgestellt. Der erste Eindruck ist ein zufriedenstellender; schade nur, daß die Postamente etwas zu hoch und die männliche Gestalt Salm's durch einen Mantel theilweise verdeckt ist.

(Dieser Nummer ist Nr. 15. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 31. Donnerstag, den 3. August. 1854.

Inhalt: Die Vermischung und Zusammenwirkung der Künste. Von Dr. M. Lazarus. — Das Vaterunser von J. Overbeck. cf. — Kunstbericht aus Münster. W. — Der Baumeister Stephan Krummenauer. C. Becker. — Die älteste datirte Glocke in Deutschland. C. Becker. — Kupferstichwerk. Die Geschichte des deutschen Volks, in fünfzehn großen Bildern dargestellt von Karl Heinrich Hermann. F. E. — Kunstliteratur. Alterthümer und Kunstdenkmale des bayerischen Herrscherhauses. C. Becker. — Zeitung. Köln. Wien.

Beiblatt. Kunstvereine. Die bisherige Wirksamkeit des Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche zu Berlin. Versammlung der Deputirten deutscher Kunstvereine. — Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

Die Vermischung und Zusammenwirkung der Künste.

Psychologische Andeutungen von Dr. **M. Lazarus.**

III.

Plastische und redende Künste.

Von den plastischen Künsten und der Architektur unterscheiden sich die redenden Künste, Poesie und Musik, durch die Art der Anschauungen welche sie der Seele geben, so wie durch die Weise der inneren Empfängniß derselben gänzlich, so daß an eine Zusammenwirkung beider nicht zu denken ist.

Nur in wie fern überhaupt der augenblickliche Zustand und die vorangegangenen Eindrücke auf jede Thätigkeit des Geistes, besonders auf jeden Genuß Einfluß haben, wird ein solcher zwischen den plastischen und redenden Künsten stattfinden. Gemälde und Bildwerke können (wenn sie uns hinlänglich bekannt sind, um unsere Aufmerksamkeit nicht zu fesseln) eine angenehme Umgebung sein, in welcher wir ein Gedicht oder einen Gesang anhören; insbesondere aber die Schönheit des Gebäudes uns in eine wohlthuende empfängliche Stimmung versetzen; aber die Schönheit des Gedichtes wächst eben so wenig durch die des Saales, als umgekehrt der Saal etwa schöner wird durch das Gedicht, das wir darin hören.

Es ist hier kein unmittelbar ästhetischer Bezug unter beiden Kunstwerken, und kein ästhetisches Ingredienz, das den Eindruck des einen durch die Nähe des andern erhöht, sondern nur die allgemeine Wirkung eines günstigen psychischen Zustandes.

Die malerische oder architektonische Schönheit der Umgebung wird daher auf das Anhören einer Musik zwar edler, aber nicht stärker wirken, als ein bequemer Sessel oder eine behagliche Temperatur. Beide Eindrücke nemlich liegen gleich sehr außerhalb jenes Ideenkreises, worin sich die Musik oder das Gedicht bewegt, und nur wo eine unmittelbare Berührung mit diesem stattfände, könnte eine ästhetische Zusammenwirkung verhanden sein.

Von dem Verhältniß der Musik zur Plastik ist ausführlich gesprochen. — Die Poesie kann uns (von der Musik darin verschieden) zwar Anschauungen von gleichem Inhalte wie die plastischen Künste geben, aber sie vermittelt dieselben für unsere Seele auf eine andere Weise; die Worte, als die äußeren Träger der Anschauungen, enthalten diese nicht, sondern erwecken sie nur; sie sind nicht die sinnlichen Bilder, sondern Zeichen derselben; die Sprache ist als Anschauung nur in der Seele des Zuhörers; dieser muß sich innerlich aus den Worten des Poeten erst das Bild erschaffen, welches ihm der Maler vor Augen stellt. Wir brauchen bei dieser Verschiedenheit kaum noch an die andere zu erinnern, daß die Anschauungen aus der Sprache, wie der Musik, nur successiv in der Zeitreihe gegeben werden, während die Plastik ein- und gleichzeitig dieselben darbietet, um zu begründen, daß eine Zusammenwirkung beider, psychologisch unmöglich ist. Die Aufstellung eines Gemäldes oder einer Gruppe mit Recitation eines Gedichtes, das die dargestellte Handlung beschreibt, würde der besprochenen Ausstellung psychologisch ähnlich, aber zugleich von der Wirkung des Puppenspiels nicht sehr verschieden sein.

Die Poesie hat aber auch noch in der rein sinnlichen Seite ihrer Darstellung, in der äußern Tonmasse der Worte, ein Element für ästhetische Verhältnisse, den Rythmus. Er wirkt wie die Musik und Architektur durch eine bestimmte Ordnung von Größen. Diese Größen bestehen jedoch nicht immer und nicht blos in den äußern Tonmassen, sondern entweder zugleich in bestimmten Gedankenmassen, denn alle wahre Poesie bildet mit dem äußeren zugleich einen inneren Rythmus, oder ausschließlich in diesem wie z. B. beim Parallelismus und allen Antithesen, wo nur ein Rythmus der Vorstellungen vorhanden ist. Hieran knüpfen sich theilweise die ästhetischen Gesetze der Rhetorik und näher der Diction oder des Styls. Von der Seite des Rythmus ist die Poesie mit der Musik am nächsten verwandt; jener erzielt, psychologisch betrachtet, seinen ästhetischen Eindruck durch die völlig gleichen Ursachen, wie die Musik, daher man ihn mit Recht als die Musik der Sprache bezeichnen kann. Dadurch ist eine Zusammenwirkung der Poesie und Musik schon angebahnt;

sie kann sich um so eher fortsetzen, als beide fortschreitende Künste sind, d. h. die Seele den Inhalt derselben successiv aufnimmt. Ist nun dieser Inhalt in beiden auch so verschieden, daß die eine bestimmte Anschauungen, Vorstellungen von inneren und äußeren Dingen darbietet, die andere aber nur abstracte Töne und deren Verhältnisse, so können sie doch nicht blos deshalb zusammenwirken, weil die psychologischen Erfolge beider, poetische Anschauungen und musikalische Stimmungen, wenn sie sich von Satz zu Satz entsprechen, neben einander in der Seele zu sein und zu einer Einheit sich zu verbinden vermögen, sondern auch weil die Anschauungen selbst durch Worte vermittelt werden, diese Worte aber statt der einfachen und gewöhnlichen Töne, zugleich die musikalischen in sich aufnehmen können. Letzteres ist sogar nothwendige Bedingung, denn eine bloße Declamation mit Musikbegleitung würde durch die gesprochenen Töne eine Störung unter den musikalischen bilden und den ästhetischen Eindruck aufheben. Schon ein Sprechen, nicht während, sondern nur zwischen dem musikalischen Vortrag, wirkt als Contrast gegen die musikalische Stimmung fast immer komisch, und wird in solcher Absicht in komischen Opern mit Glück angewendet.

Von den verschiedenen Gattungen der Poesie wird sich eigentlich lyrische am fruchtbarsten mit der Musik verbinden; denn da jene selbst, nicht sowohl auf Erzeugung von inneren Anschauungen, als Erregung von Gefühlen und Stimmungen gerichtet ist, theilt sie mit dieser unmittelbar Richtung und Ziel. Die epische Poesie dagegen dürfte kaum mehr als den musikalisch intonirten Rythmus zulassen, wenn bei ihrem langsamen Fortschritt in der Entfaltung der Anschauungen das Musikalische nicht ein Uebergewicht erhalten soll, wodurch jene völlig gestört würde. Auch kann der Zweck der musikalischen Begleitung hier kaum ein anderer sein, als eine Durchdringung des rein materiellen Elementes der Poesie, nemlich der Laute, mit idealen Verhältnissen, so daß der Zuhörer das, was der poetische Inhalt fordert, zugleich durch den sinnlichen Vortrag erreicht, nemlich in eine über dem gewöhnlichen Leben erhabene, rein ästhetische Sphäre versetzt zu werden.*) Daß die kürzere Ballade und Romanze namentlich bei mehr sympathetischem Inhalt und knapper Form sich dem lyrischen mehr zuneigt, ist leicht ersichtlich.

Das psychologische Verhältniß der dramatischen Poesie zur Musik, berührt einen alten Streitpunkt, die ästhetische Würdigung der Oper. Einige Resultate der obigen Betrachtung über diese Frage mögen hier Platz finden.

Wir haben vor Allem der Mimik zur erwähnen. Der psychologischen Art der Anschauungen nach, gehört sie zur Plastik, sie bietet sinnliche Bilder und Eindrücke dar; nach der Weise der Empfängniß derselben in der Seele aber steht sie auf Seiten der Poesie und Musik und zählt zu den fortschreitenden Künsten; sie ist die successive und zugleich flüchtige, kurz: die dramatische Plastik. Sie kann als solche für sich allein wirken, als Pantomime; wegen der Flüchtigkeit und des nothwendig schnellen Wechsels ihrer Darstellungen ist das dramatische Element an ihr allein nicht deutlich und bestimmt, das plastische nicht dauernd genug, um einen eigentlichen ästhetischen Werth zu besitzen, der denn auch durch allerlei Beiwerk der Pantomimen an Tanz, Musik und Deforation zusammengerafft wird, und schließlich zur Höhe eines artigen Schauspiels für erwachsene Kinder gelangt; es sei denn, daß Musik oder Tanz durch wahrhaft künstlerische Leistungen sich dabei betheiligen, wobei deren eigener Werth indeß immer so weit herabsteigt, als dies überhaupt durch lose und lockere Gesellschaft zu geschehen pflegt. — Als Begleiter der dramatischen Poesie gelangt die Mimik zu ihrem höchsten ästhetischen Werthe. Fortschreitend wie diese hat sie jedem Theil und Glied derselben plastische Gestalt zu geben. Zwar nicht dieselben Anschauungen wie jene hat sie hervorzurufen, wie wenn etwa ein beschreibendes Gedicht in eine plastische Darstellung übergebildet würde; vielmehr hat sie den Vorstellungen, welche die dramatische Poesie in Worten uns darbietet, diejenige sinnliche Anschauung von den redenden Personen zu erwecken, welche im Leben und der Natur damit verbunden zu sein pflegen. Da die Mienen und Geberden nicht bloß ein ergänzender Theil des Handelns (und Redens) sind, sondern zugleich ein erläuternder, indem sie den Worten von den möglichen mehreren Eine bestimmte Bedeutung beilegen, so giebt die Mimik der dramatischen Poesie nicht bloß äußere Gestalt, plastisches Leben, sondern zugleich innere Deutlichkeit und Bestimmtheit, und der Eindruck jener wird dadurch eben so wohl reicher und voller, als klarer und fester. Sie giebt nicht bloß der Seele der poetischen Handlung einen Leib, sondern zugleich dem Leibe der poetischen Rede, dem bloßen Gerippe von Worten, Fleisch und Blut und seelenvollen Ausdruck und herzergreifenden Ton.

Die Stellung und Wirkung der Deceration der Bühne ist durch ihren Namen hinlänglich bezeichnet; als Architektur und Natur nachahmende Malerei dient sie zum eigentlichen Rahmen des dramatischen Bildes, der zuweilen allerdings reich verziert und mit auf das Bild bezüglichen Emblemen versehen ein selbständiges Wohlgefallen erregen und die Wirkung des Bildes dann erhöhen kann, wenn er die Grenze und der Ruhepunkt des Auges zu sein sich bescheidet und nicht etwa mit seinen Bronzefiguren in die Mitte des Bildes hineinragen und mitwirken will.

Wenn die dramatische Poesie in der Mimik und einer wohlausgestatteten Bühne in der That alle Mittel besitzt, und ihren Zweck, Handlung und Leben darzustellen, nicht bloß durch innere Wirkung, sondern selbst äußere Täuschung erreicht: was bleibt der Musik noch für Raum, um darin mitzuwirken? Wahrlich, wenn irgend ein dramatisches Kunstwerk mit all diesen Mitteln seinen Zweck nicht zu erreichen im Stande ist, die Mitwirkung der Musik wird den dramatischen Effect vielleicht zu ersetzen, aber nicht zu ergänzen vermögen, das Stück aber weder des Ersatzes noch der Ergänzung werth sein. Wollte man also die Oper als das vollere Drama, die Musik als einen integrirenden Theil desselben ansehen, dann würde sie psychologisch betrachtet nichts als die Schwäche der Poesie und eine Entartung des Geschmacks anzeigen: ein zerrissener Sammtrock mit Seide geflickt sein, zwar Sammet und Seide, aber doch zerrissen und geflickt. Gewiß, spätere Zeiten werden die Oper, sehen sie dieselbe als dramatisches Kunstwerk an, als ein Produkt überfeinerter Kultur und verbildeten Geschmackes verdammen. Aber die Richtung des Geschmacks ganzer Jahrhunderte, zumal mit Uebereinstimmung sämmtlicher gebildeter Nationen, fordert eine besonnene Prüfung. Man kann freilich die Sache der Oper unmöglich im Ernst dadurch unterstützen wollen, daß man die musikalisch-dramatische Aktion als die höchste rein ideale Sphäre bezeichnet, die nur eine viel höhere Stufe der rhythmischen Poesie des Dialoges ausmacht, und gleich diesem also von der natürlichen Darstellung abweichen darf. Dagegen giebt es allerdings einen Punkt, wo Musik und Drama zusammentreffen, auf welchem auch der psychologische wie historische Ursprung der Oper sich befindet. Die Musik erzeugt Stimmungen, zwischen beiden findet aber auch eine Wechselwirkung statt; gewisse Stimmungen erzeugen und erfordern Musik; der Gesang ist in gewissen Situationen natürlich. Treten diese, die man die lyrischen Momente des Lebens nennen kann, innerhalb eines Dramas ein, so würde es sogar zur künstlerischen Vollendung desselben gehören, daß nicht gesprochen, sondern gesungen werde. Hierher gehört: die Arie, der gesungene Monolog, das Gebet, das Kriegslied, der Rundgesang an der Tafel, und das Lied in der gefühlerregten Einsamkeit. Werden nun möglichst viele solcher Momente zu einem dramatischen Ganzen verknüpft, so haben wir ein lyrisches

*) Dies ist auch Zweck und Wirkung des Rhythmus.

Drama, d. h. eine naturgemäße Oper, in welcher auch die meisten Uebergangs- und Verbindungspunkte, ohne selbst lyrischer Natur zu sein, um deswillen musikalischen Vortrag erhalten werden, weil aus eben angeführten Gründen eine häufige Abwechselung von Rede und Gesang, zumal bei einen und denselben Personen, gar leicht eine komische Wirkung hat. Freilich, der dramatische Werth einer von lyrischen Momenten überhäuften Handlung, in welcher obendrein manche Stücke nicht nach den Gesetzen des Dramas, sondern wegen eines außer seinen Grenzen liegenden Grundes musikalisch vorgetragen werden, wird nicht sehr bedeutend sein; aber ihre psychologisch-ästhetische Möglichkeit und Berechtigung liegt dennoch eben darin, daß es ein lyrisches Drama ist. Beides aber, der Werth und die Berechtigung der Oper, erscheint in einem noch helleren Lichte, wenn man erwägt, daß sie nach der weitaus größten Anzahl nicht sowohl lyrisches oder musikalisches Drama, sondern vielmehr nur dramatisirte Musik ist. Die Poesie ist meist nur der an sich werthlose Faden, auf welchen die kostbaren musikalischen Perlen aufgereiht werden; wenn es hoch kommt, die goldene Fassung, worin die Musik ihre Brillanten und edlen Steine setzt. Der Dichter ist nur der Famulus des Componisten, sein Werk ist kein eigenes Gedicht, sondern ein bloßer „Text" zur musikalischen Dichtung, und die Darsteller sind nicht Schauspieler, welche singen, sondern „Sänger und Sängerinnen", welche spielen. Man ist daher froh, wenn Beides, der Text und das Spiel, uns nur nicht in dem musikalischen Genusse stören, und dankt ihnen genug, daß sie der Resonanzboden sind, auf welchem die Harmonien rein ertönen; man läßt sich sogar von Poesie und Mimik noch manches gefallen, was nichts weniger als gefällig ist, wenn nur die Musik es vergütet. Das ist der Standpunkt, von welchem allein die Oper richtig gewürdigt werden kann. Freilich die Freunde der wahren dramatischen Poesie sind mit Recht darüber ergrimmt, daß die in Wahrheit höchste und edelste aller Künste, die dramatische Poesie, als dienende Magd der Musik unterthänig sein solle; sie könnten sich aber damit trösten, daß unsere heutigen Musiker und Componisten wenigstens nicht übermüthig und nicht einmal stolz darauf sind, über eine so edle Dienerin zu gebieten, da sie augenscheinlich auf die feilen Dienste des Decorationspomps ein mindestens eben so großes Gewicht legen.

Neuere Bestrebungen eines durch seine in der That meisterhaften Werke berühmten poetischen Musikers, nicht bloß die Oper dramatischer, sondern überhaupt jedes Drama zur Oper zu machen, beruhen lediglich auf der Verwechselung des in der Darstellung und Ausführung seiner Idee entsprechenden Dramas mit bloßen dramatischen Effekten bei sonst gänzlich lyrischer, also widersprechender Behandlung.

Das Vaterunser von F. Overbeck.

Der Kaufmann Verwerk in Hamburg hat der dortigen Katharinenkirche ein Glasfenster verehrt, das in der k. Glasmalereianstalt zu München ausgeführt worden. Das Fenster ist 14½ F. breit und 45 F. hoch, ist viertheilig und hat Spitzbogenform. Das Gemälde ist nach einer Zeichnung Overbeck's in überlebensgroßen Figuren ausgeführt von dem Glasmaler Faustner und stellt vor, wie Christus seine Jünger das Vaterunser lehrt. Er kniet auf einer felsigen Erhöhung, hat die Hände zusammengelegt und den Kopf leicht nach oben gewendet. Kniend und stehend umgeben ihn die Apostel, und nehmen, wie es das Aussehen hat, das Wort von seinen Lippen, vor allen Johannes, der innig mitbetet, Jacobus der ältere, der das Gehörte zu erwägen scheint, Jacobus der jüngere in kindlicher Hingebung, Petrus in auffahrender Begeisterung, man möchte sagen des Beifalls, Judas fern und gleichgültig, die Uebrigen mehr oder weniger ergriffen und nachdenklich. Sie sind beisammen auf einem blumigen Wiesengrund, eine Felswand rechts, links schattige Bäume, in der Ferne ein Fluß mit breitem Wasserspiegel und sanfte, duftige Berge und über die ganze Landschaft ein lichter sonniger Himmel gebreitet, dessen klares Blau sich nach oben allmählig in tiefes Dunkel verliert. Ein feierlicher, durchaus nicht trüber Ernst liegt über den Versammelten und die heitere Ruhe der Landschaft vollendet den mild ansprechenden Eindruck; die Charaktere sind in großen Zügen gezeichnet und edle Einfachheit ohne naturalistische Individualisirung ist das Grundmerkmal der gewählten Formen. Im Bau der Gruppen hat man ein wenig von der Originalzeichnung abweichen müssen, da die Viertheilung des Fensters eine Anordnung und Eintheilung nöthig macht, die ohne Nachtheil nicht verletzt werden kann.

Trotzdem aber, daß man die Figuren so gerückt, daß keine von ihnen durch den Fensterstock getheilt oder begrenzt wird, daß höchstens ein ausgestreckter Arm oder ein Gewandstück in die nächste Abtheilung reicht, oder ein Ellenbogen an das Maßwerk streift, ist die Composition nicht im mindesten gestört im klaren Zusammenhang ihrer Linien und Massen und in der Ruhe des Totaleindrucks, noch ist ihr der geringste Zwang anzusehen, vielmehr macht sie den Eindruck eines durch keine äußere Rücksicht bedingten Vorgangs. Dabei sind die strengsten Regeln der Anordnung für die Deutlichkeit im Auge behalten, so daß die Hauptfigur, Christus, nur den halbverdeckten Kopf eines Apostels neben sich, eine Fensterabtheilung allein einnimmt und somit die Aufmerksamkeit des Beschauers sogleich auf sich zieht.

Um dieses ganze Bild ist nun ein Rahmen in Form eines auf einem 4 F. hohen Sockel stehenden goldenen Tabernakels gelegt, gleich einem Fenster, durch welches man die Handlung sieht. Es ist dreitheilig, im gothischen Styl des 14. Jahrh. mit einem breiten Spitzbogen und Giebel in der Mitte, einem schmalen an jeder Seite, mit Pyramiden und Fialen, an einzelnen Stellen mit silbernen Ornamenten und bunten Edelsteinen besetzt, einzelne Ornamente auch nach der Weise vom Schnitzwerk des 15. Jahrh. frei in den innern Bogenraum ausladend. Die Wölbung des Tabernakels ist dunkelroth, mit goldenen Sternen bedeckt, was neben dem Gold der Gliederungen eine zauberhafte Wirkung macht. ef.

Kunstbericht aus Münster.

W. Lübke's interessantes Werk „Die mittelalterliche Kunst in Westphalen" hat in jüngster Zeit die Aufmerksamkeit des kunstgebildeten Publikums auf die hiesigen, in Sachen der bildenden Künste ziemlich sequestrirten Gegenden gelenkt und dürfte Ihnen daher ein kurzer Bericht über die gegenwärtigen Kunstzustände nicht unwillkommen sein.

Da ich beabsichtige, Ihnen später detaillirte Notizen über einzelne hervorragende münstersche Künstlerfamilien und Künstler des vorigen und der ersten Decennien unsers Jahrhunderts zukommen zu lassen, wie namentlich über die Malerfamilie Koppers, den Bildhauer Gröningen, den trefflichen Portraitmaler Rinklage und andere, so will ich mich jetzt lediglich auf die Gegenwart beschränken.

Der hiesige Kunstverein, der gleichzeitig mit vielen anderen Kunstvereinen Deutschlands wohl mehr durch den Impuls einzelner Kunstfreunde, als aus einem Bedürfnisse des begüterten und gebildeten Publikums entstand, hat sich nicht eben glänzend entfaltet und scheint sich hinfristen zu müssen. Die einzelnen im Anschluß an andere deutsche Vereine abgehaltenen großen Kunstausstellungen — die

letzte wurde, wenn ich nicht irre, im Jahre 1841 im oberen Geschosse des Rathhauses abgehalten — boten hinsichtlich der Aufstellung der vielen Gemälde, aber namentlich in Betreff der Ankäufe, so traurige Resultate, daß man sich seit der Zeit auf die gelegentliche Ausstellung von einzelnen Gemälden beschränkt hat.

Eine Haupterrungenschaft des Kunstvereins ist jedoch die Gründung des hiesigen Provinzialmuseums, welches nebst interessanten Gemälden aus der westphälischen Schule des Mittelalters verschiedene gute Gemälde der Niederländer*) und auch eine Sammlung altitalienischer Bilder enthält, welche von Se. Majestät dem Könige hergeliehen worden sind, um einstweilen das Museum zu ergänzen.

Auch befinden sich im untern Geschosse des Museums — das vormalige Stadtkellergebäude — eine Anzahl Gypsabgüsse und ist mit der Anstalt eine Zeichnenschule verbunden, welcher Hr. Welsch der Vater, Conservator des Museums, vorsteht.

Unter den modernen Gemälden gereicht namentlich A. Schrödter's „Fallstaff mit dem Friedensrichter beim Schmause", ein fein durchgebildetes, wenn auch in der Zeichnung etwas karrilirtes und in der Färbung etwas konventionell und gläsern gehaltenes Bild, welches auf Bestellung des M. Vereins gemalt wurde, zur besonderen Zierde.

Ein großer Verlust für Münster ist die Entfernung der vortrefflichen Sammlungen von Gemälden, Zeichnungen, Antiquitäten u. s. f. des Herrn Dr. Heindorf, der eben jetzt mit seinen Kunstschätzen nach Hamm auf ein Landgut übersiedelt. Die Sprickmannschen Sammlungen sind bekanntlich unlängst versteigert und jetzt bleibt lediglich das v. Zur-Mühlensche Kabinet von Gemälden und Antiquitäten, wovon aber auch bereits vor mehreren Jahren der bedeutendere Theil veräußert worden ist. Freilich besitzen Patrizier und Adlige noch manches werthvolle Gemälde, besonders der niederländischen Schule, doch sind diese Sachen, vereinzelt wie sie sind, dem Kunstfreunde nur selten zugänglich.**) Auch das Storp'sche Kabinet ist sehenswerth.

Wenn nun auch der Vorstand des Kunstvereins in seinen Bemühungen Seitens des begüterten Bürgerthums und des reichen münsterschen Adels sich keiner oder nur sehr geringer Theilnahme erfreute — der Adel besonders scheint die Pflege der schönen Künste nicht zu den noblen Passionen zu zählen, indem er fast nur den einen oder andern reisenden Portraitmaler zur Ergänzung des Ahnensaals in Aktivität setzt — so ist doch in den letzten Zeiten der Kunst von Seiten des edlen und kunstsinnigen Bischofs Müller vielfach Unterstützung zu Theil geworden.

Durch die Versorge und den Eifer dieses trefflichen Kirchenfürsten sind fast an sämmtlichen Kirchen der Stadt zweckmäßige Restaurationen bewerkstelligt und in Angriff genommen, und wenn auch bei manchen, wie bei der Ludgeri- und der Lamberti-Kirche, die Baugerüste noch in manchen Jahren nicht verschwinden dürften, so läßt doch das Begonnene und bereits Vollbrachte ein erfreuliches Ende der unternommenen kostspieligen Arbeiten erwarten. Mit Vergnügen gewahrt man, wie sich überall an den ehrwürdigen Baudenkmalen bereits auch in den äußeren Verzierungen das Maßwerk ersetzt, wie auf den Strebepfeilern die schlanken Fialen neu emporsteigen und die neu aufgeblühten Kreuzblumen zeigen; auch die statuarischen Bildwerke, namentlich der Ueberwasserkirche, sind mit Einsicht und Geschicklichkeit ergänzt und ersetzt, wie es denn nicht fehlen konnte, daß geschickte Bildhauer, Glasmaler und Steinmetzger bereits ihre Werkstätten am hiesigen Orte aufgeschlagen haben und reichlich Beschäftigung finden.

Bekanntlich ist der Bildhauer Achtermann in Rom ein geborner Münsterauer und hat bereits vor mehreren Jahren für den hiesigen Dom eine Pieta, eine äußerst fleißig gearbeitete und schöne Gruppe, in Marmor geliefert; die Kreuzabnahme, womit sich Achtermann gegenwärtig beschäftigt, ist gleichfalls für den Dom bestimmt. Freilich wollen hier viele ascetisch Gesinnte den Christus der Achtermannschen Pieta zu voll und üppig, selbst reizend finden, und Solche möchten das Kunstwerk lieber in einem Museum, als in einer Kirche sehen, ob mit Recht — möge dahin gestellt bleiben. Wunder in der Art, wie man sie dem berühmten Gnadenbilde der Madonna in dem benachbarten Telgte zuschreibt, möchten schwerlich vor der Achtermannschen Pieta Statt haben, aber ein wahrhaft schönes Kunstwerk ist ja auch etwas Göttliches, Verehrungswürdiges und Wundervolles, auch wenn es von Menschenhänden gemacht, und nicht in einem Baume gewachsen ist, wie die Legende es von der Madonna in Telgte erzählt, die freilich weder schön noch reizend, sondern nur durch ihr hohes Alter ehrwürdig erscheint.

Zu dem bevorstehenden Jubiläum in Telgte trifft man glänzende Vorbereitungen und selbst die Kapelle der Maria, der bedeutende Kapitalien zu Gebote stehen, hat man mit Fresken verzieren lassen, die jedoch leider zu dem Feste der Heimsuchung Marien's nicht vollendet sind. Herr Büchtemann aus Hamburg ist mit denselben beschäftigt.

Wie Sie sehen, bewährt Münster auf dem artistischen Gebiete gleichfalls seinen Ruf einer „frommen" Stadt und dient auf diese Art der ganzen Provinz zum Vorbilde, wo man gleichfalls überall anfängt, den kirchlichen Kunstdenkmalen neue Sorgfalt zuzuwenden, indem jetzt, Dank der Fürsorge des hochwürdigen Bischofs, den jungen Geistlichen Sinn für Kunst und Kunstwissenschaft zur rechten Zeit im Seminar beigebracht wird. Denn wie manches edle Kunstwerk ist auch hier zu Lande durch die Unkenntniß der Geistlichkeit verschleudert und verkommen! —

Aber nicht allein die Kirchen, auch der weltberühmte Friedenssaal im Rathhause mit seinen trefflichen Holzschnitzarbeiten ist restaurirt worden; die Gesellschaft der Alterthumsforscher Westphalens wird bei der General-Versammlung im Herbste in demselben tagen.

W.

*) Auch ein Hobbema, wenn auch ein stark übermalter, findet sich vor.

**) Im vorigen Jahrhunderte namentlich wurden viele schöne Gemälde der niederländischen Schule nach Westphalen verhandelt. Es sind dies freilich meist Bilder von sekundären Meistern, oder etwas retouchirte von den größeren, weil man damals in Holland nur ganz reine und wohlerhaltene Gemälde wollte. So sah ich einen unzweifelhaft ächten, wenn auch etwas verwaschenen G. Metzu im Besitze des Herrn H. Schulte.

Der Baumeister Stephan Krummenauer.

An der Südseite der gothischen Kirche zu Braunau im österr. Innviertel, welche in der Mitte des XV. Jahrhunderts erbaut wurde, befindet sich das aus rothem Salzburger Marmor gefertigte Grabmal des Baumeisters mit folgender Inschrift:

Anno . dñi . m° cccc° . im . lxi . Jar . an . freitag . nach . vnsers . herren . froleichnas . tag . ist . gestorben . Maister . Steffan . Achrumenawer . Steinmezs . der . ain . Maister . des . paws . hie . gebesen . Jar . dē . Got . genad .

Unter dieser Inschrift steht ein Wappenschild, worin schräg links drei fünfblättrige Rosen übereinander laufen.

Dieser Meister Stephan kommt unter den, in den Jahren 1427—30 am Stephansdom zu Wien arbeitenden Meistern als Stephan Kromawrer vor.*) Auch findet er sich in dem Verzeichniß der Werkleute und Meister, welche auf dem Versammlungstage zu Regensburg im J. 1459 die Steinmetzgenerordnung beschlossen

*) Tschisla, der Stephansdom in Wien. 1832. Fol. S. 4.

haben, als Steffan Krumbenoulwe, meister der Stvfft Salzburg, aufgeführt.*)

Beiläufig wird hier noch bemerkt, daß ebenfalls an der Außenseite dieſer Kirche der ſchöne und intereſſante Grabſtein eines Brunnauer Rathsherrn Steininger ſich erhalten hat, auf welchem derſelbe, als ſtattlicher Mann, mit einem bis über die Fußſpitzen herabfallenden zweigetheilten Barte in Lebensgröße dargeſtellt iſt. Derſelbe trägt ein Barett mit Federn, kurzen Mantel und Schwert. In der Rechten einen Richterſtab. Das Denkmal trägt die Inſchrift:

Hie Ligt Begraben der fürſichtig Erſam und weis Hans Staininger geweſter Burger und des Indern Rats alhie zu Braunav der in Gott entſchlaffen den 28. Septembris des 1567 jars.

Der Sage zufolge, führte der lange Bart ſeinen Tod herbei, als er, auf die Spitze des Barts tretend, von der Treppe des Rathhauſes herabſtürzte. **C. Becker.**

Die älteſte datirte Glocke in Deutſchland.

Mehrfach wurde dieſer, in dem nördlichen Thurme der Burkardkirche in Würzburg befindlichen Glocke erwähnt. Bisher glaubte man, daß dieſelbe die Jahreszahl 1240 trage, wie dies Otte im Deutſchen Kunſtblatt vom J. 1852 S. 409 und in ſeiner Kunſt-Archäologie des Mittelalters, Leipzig 1854 S. 45, wiederholt angiebt. Der Archivar Liſch (D. Kunſtbl. 1852 S. 367) vermuthet, daß es ſchwerlich Glockeninſchriften gäbe, welche über das J. 1300 hinausreichen, und daß die Hälfte der alten Glockeninſchriften, wegen zu geringer Uebung der Arbeiter, verkehrt oder fehlerhaft gegoſſen ſeien.

Um jeden Zweifel zu beſeitigen, ſtellte ich kürzlich eine genaue Unterſuchung über die Würzburger Glocke an, wobei ſich ergab, daß beim erſten Anblick der darauf befindlichen Inſchrift allerdings die Jahreszahl 1240 deutlich in's Auge fällt; indeſſen fand ſich bei näherer Anſicht und durch Abdruck der Inſchrift mittelſt Staniol, daß auf der Seite, wo die Glocke nur um einige Zoll von dem Gerüſt entfernt hängt und von dieſem bedeckt wird, die Fortſetzung der Jahreszahl ſteht, welche 1249 lautet, was frühere Forſcher aus dem angegebenen Grunde überſehen hatten. Auf der Mitte der Glocke befindet ſich in erhabener Schrift der Name:

KATERINA

und um den untern Rand folgende Inſchrift in ebenfalls erhabenen neugothiſchen Majuskeln, bei welchen das E und N in der Form der römiſchen und neugothiſchen Buchſtaben abwechſeln:

ANNO . DN̄I . MILL . CC . XL . VIII . INDICTIONE . SEPTIMA . DN̄S . CVNRAD̄ . ABB . ME . FIERI . IVS̄S.

Die Glocke, von 3½ Fuß Durchmeſſer am unterſten Rande, hat die gewöhnliche Form. Die überall richtige Schrift iſt nicht durch Eindrücken von Holzformen, welche aus Unkenntniß häufig verkehrt geſetzt wurden und den quadratiſchen Rand der Form eingedrückt zurückließen, bewerkſtelligt. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß der Gießer die Buchſtaben nach einer genauen Vorſchrift mittelſt eines Griffels in die Form eingegraben hat, da die ſich wiederholenden Buchſtaben, zwar im Allgemeinen gleichförmig, dennoch kleine Verſchiedenheiten darbieten und daher nicht von einzelnen Buchſtabenformen herrühren können.

*) Heideleff, die Bauhütte des Mittelalters in Deutſchland. Nürnberg, 1844. 4. S. 42.

Der Abt Conrad, welcher dem ehemaligen Benediktinerkloſter vorſtand, erſcheint bereits in Urkunden um das Jahr 1241.*)

C. Becker.

Kupferſtichwerk.

Die Geſchichte des deutſchen Volks in fünfzehn großen Bildern dargeſtellt von Carl Heinrich Hermann aus Dresden. Mit erläuterndem Text von Dr. R. Foß ꝛc. IV. und V (Schluß) Lief. Gotha, Juſtus Perthes.

Dieſes große nationale Geſchichts- und Bilderwerk iſt nunmehr ſchon ſeit einiger Zeit vollendet und wir erfüllen die angenehme Pflicht, unſern Leſern im Rückblick auf unſere Beſprechungen deſſelben in den Nrn. 40—42 des vorigen Jahrgangs den noch ſchuldigen Bericht über die beiden letzten Lieferungen abzuſtatten.

Wie wir ſchon damals erwähnten, ſind die Blätter nicht in der natürlichen Reihenfolge erſchienen und ſo haben wir heute von der Betrachtung des neueſten Zeitalters, zu welchem wir zuletzt hingeleitet waren, zurückzugehn zu den Uranfängen der Geſchichte unſeres Volks. Ja noch mehr, es zeigt das erſte Blatt, das ſich durch einfache Holzbau-Gliederungen in drei Hauptabtheilungen theilt, den frühſten Kulturzuſtand vor aller Geſchichte, wie er ſich in Mythologie, in Sitten und Gebräuchen darlegt. Das oberſte Feld iſt der Edda eingeräumt, in der Mitte begleitet der Künſtler den Germanen von ſeiner Geburt an durch alle Stadien des häuslichen, unten aber durch diejenigen des öffentlichen Lebens, die Hauptcharakterzüge, wie Tapferkeit, Liebe zur Unabhängigkeit, Freundſchaft, u. ſ. w., ferner den Kultus, das Gericht u. ſ. w. durch anſprechende Darſtellungen ſchildernd.

Auf der zweiten Tafel iſt dieſelbe äußere Eintheilung beibehalten worden, nur daß der Holzbau in den Hauptgliedern ſchon mit dem Steinbau vertauſcht wird. Das iſt das Zeichen der beginnenden Geſchichte. Die Formen ſind dem älteſten römiſchen Bau entlehnt, denn mit den Römern hatten unſere Vorfahren den erſten hiſtoriſchen Gang zu machen. Der Zug der Cimbern und Teutonen, ihr unglücklicher Zuſammenſtoß mit Marius, der Kampf des Arioviſt gegen Cäſar, das Blutbad im Teutoburger Walde, des Tiberius, des Druſus Zug, Alles wird nach einander in einer Folge kleinerer Bilder gezeigt. Im großen oberen Bogenfelde aber ſpielt der gewaltige Schlußakt der Edda: die Götterdämmerung.

Den Eintritt des Chriſtenthums und was zunächſt weiter folgt haben wir ſchon auf den drei nächſten Blättern betrachtet und ſo führt denn

Das ſechste Blatt ſchon in die Zeiten der ſächſiſchen Kaiſer hinein. Wie der Künſtler den Rahmen für die Darſtellungen jeder einzelnen Tafel aus den entſprechenden Bauformen der Zeit gebildet hat und dieſelben zu einem ſymmetriſchen architektoniſchen Ganzen zuſammenzufügen weiß, ſo baut er auch die dargeſtellten Momente in der Ordnung auf, daß er die früheren in die untere Reihe verlegt, ſo daß gewiſſermaßen der Grundſtein der Urſache den Quaderſtein der Wirkung und Folge zu tragen hat, während ganz oben irgend ein Kultur-Moment den paſſenden Abſchluß bildet. So beginnt das vorliegende Blatt mit der Wahl Otto I und ſein glänzender Sieg auf dem Lechfelde bildet das Mittelſtück der untern Abtheilung, welchem ſich ſein italieniſcher Zug anſchließt. In gleicher Weiſe ſehen wir eben die Wahl Conrads II; es entfaltet ſich

*) 1241. Conradus abbas St. Burchardi successor Gottefredi abbatis, ratum habet concessionem litterarum feudalium, comiti de Hohenlohe ab antecessori anno 1236.

Menken reliq. Mss. T. II. p. 223 apud Usermann episcop. Wirceb. p. 195.

sein prächtiger Krönungszug und sein Siegeszug gegen Burgund; ganz oben endlich erscheint er mit der trouga dei, dem Bollwerk gegen das wüste Fehdewesen: „Gott ist ein Schild Allen, die ihm vertrauen" lautet der Spruch des Psalmisten, der dieser ganzen Tafel zur Ueberschrift gegeben ist. Den Stich derselben besorgte F. Ludy in Düsseldorf; die beiden ersten Nummern sind von J. Thäter's bewährter Hand.

Nachdem auf den untern Feldern der siebenten Tafel das Wirken Heinrich's III. zu Hause und im Felde, sowie seine Beziehungen zu Rom zur Darstellung gekommen, entfaltet sich oben das Trauerspiel des vierten Heinrich. Wir sehen sein erstes Auftreten und die von ihm angeordnete Befestigung des Harzes auf der einen, die letzte Wanderung des todten und immer noch ruhelosen Kaisers auf der andern Seite, während auf dem Mittelbilde all' jener Kampf geschildert wird, den er mit Rom und seinem hartnäckigen Kirchenfürsten durchzumachen hatte, während er in härenem Gewande mit der königlichen Faust an das verschlossene Eisenthor von Canossa schlägt und oben auf dem Balkon der eiserne Gregor der vor ihm knieenden Mathilde ein eben so fest verschlossenes Herz entgegensetzt. — Gestochen ist diese Tafel von A. Rordorf in Düsseldorf.

Das düstere Bild des dreißigjährigen Krieges entrollt sich auf der zwölften Tafel. Unbekümmert um das, was die Gemüther seiner Zeit bewegte, unbesorgt um den sich schon vorbereitenden vulkanischen Ausbruch, sitzt der Herrscher des Reichs, Rudolf II., ganz oben in einem Eckbilde, umgeben von Astrologen und Adepten, den Blick auf die unverstandenen Sternbilder und den Wunsch in die unergründeten Erdtiefen gerichtet, anstatt sich Dem zuzuwenden, was auf der Erde seines Amts und seiner Pflicht ist. So bildet sich denn auch dicht neben ihm Unien und Liga; er aber erkauft sich die Muße für seine Lieblingsbeschäftigungen durch jenen unseligen Majestätsbrief, der endlich die kaiserlichen Räthe aus dem Fenster, und das Vaterland in den jammervollen langwierigen Krieg stürzte. Die Scene im Schlosse zu Prag, die Ausweisung der Jesuiten aus Böhmen, die Zerschneidung des Majestätsbriefes, der Abfall der Niederlande, der Werberuf Wallensteins, das Alles findet sich auf der untern Bühne dargestellt und ist von dem Künstler mit besonders feiner und schlagender Charakteristik zur Anschauung gebracht. Oben aber enthält das Bild die grausenvolle Zerstörung Magdeburgs. Ganz hinten in einem Gluthmeer ragt der ehrwürdige Dom. Der Künstler läßt eine Strahlenglorie von ihm ausgehen, gleichsam zum Zeugniß seiner Dauer durch alle Gräuel der Verwüstung hindurch, zum Troste in der Entmenschung, welche in den Gruppen der mordenden Krieger rings umher herrscht. In der Mitte, hoch zu Roß hält Tilly und scheint zu einem eben herangesprengten von menschlichem Gefühl erregten Hauptmann jenes unmenschliche Wort zu sprechen, welches den Soldaten zum Vergnügen eine Fortsetzung der Plünderung und des Mordes erlaubt. Zu den Seiten dieser blutigen Scene zeigt sich die Landung Gustav Adolf's und sein heldenmüthiger Tod bei Lützen. Rechts im Eckbilde der durch gänzliche Ermattung herbeigeführte westphälische Friedensschluß. Der vortreffliche Stich dieses Blattes ist von Storz in München ausgeführt worden.

Die letzte Tafel ist ein mehr allegorisch gedachtes Schlußbild, auf welchem der Künstler im obersten Felde die siegende Kirche dargestellt hat, während die mannigfaltigen Bilder des übrigen Raumes die unendlich reichen und vielgestaltigen Beziehungen und Bestrebungen der neuesten Zeit in Religion, Wissenschaft und Kunst auf theoretischem und praktischem Wege durch bildlichen Ausdruck allerdings mehr andeuten, als umfangreich zur Anschauung bringen. So daß es hier weniger auf eine Wirkung der künstlerischen Kompesition ankommt, als vielmehr auf eine Art von Bilderschrift, welche kein Kultur- und Entwickelungs-Moment vergessen läßt, und den beschauenden Geist in ununterbrochener Thätigkeit erhält, sich die Ereignisse vor das Bewußtsein zu rufen. Hat man somit vor diesem Schlußblatte am wenigsten einen wesentlich künstlerischen Genuß, so legt es doch ein glänzendes Zeugniß für den Erfinder dieser Geschichtstafeln dahin ab, daß er eben so wohl bewandert ist in der Geschichte und den Kulturgang unsres Vols, als er ein warmes Herz und einen hellen Geist für seine schöne Aufgabe mitgebracht hat. Wir wünschen ihm aufrichtig Glück zu der Vollendung seines Werkes, und können dieses nicht genug dem Studium und der Anschauung sowohl für die Bildungsanstalten des Vaterlandes, als auch für die Familien-Bibliotheken empfehlen. Statt des ausführlichern Geschichtstextes wäre uns eine kurze Erklärung lieber gewesen. Es ist hier nicht der Ort auf den Text als Geschichtswerk einzugehen; wir haben aber genug davon gelesen, um ihn nicht mit in die Empfehlung einschließen zu können.

Der Preis des ganzen Werkes ist 30 Thlr. Wie wir hören, läßt der Verleger auch jetzt noch, wo es gewünscht wird, den allmähligen Ankauf mittelst Lieferungen eintreten. **F. E.**

Kunstliteratur.

Alterthümer und Kunstdenkmale des bayerischen Herrscher-Hauses. Herausgegeben auf allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Königs Maximilian II. Erste Lieferung. München 1854. gr. Roy.-Fol.

Nach dem Vorbilde der von dem Freiherrn von Stillfried herausgegebenen trefflichen hohenzollerschen Denkmale, ist in gleicher Form und Tendenz das erste Heft eines Werkes erschienen, welches die Denkmale des Hauses Wittelsbach dem Publikum vorführen soll.

Der Herausgeber, Freiherr von Aretin, Verfasser einer unvollendet gebliebenen Geschichte des bayerischen Kurfürsten Max I., beabsichtigt, die historisch und künstlerisch bedeutungsvollen Gegenstände der Vorzeit, wie Bauwerke, fürstliche Bildnisse, werthvolle Miniaturen, wichtige Urkunden, Siegel, Münzen, Waffen und Geräthe, in treuen Abbildungen darstellen zu lassen und historisch zu erläutern. Der artistische Theil des Werkes befindet sich, nach dem früher ausgegebenen Prospectus, in den Händen des als Herausgeber der Trachten des christlichen Mittelalters und anderer derartigen Kupferwerke bekannte Professor Dr. J. J. von Hefner-Alteneck, Conservator der vereinigten Sammlungen in München, welcher bereits bei der Germanistenversammlung, im September 1853, eine Anzahl für dieses Werk gefertigter Zeichnungen vorzulegen und zu erläutern Gelegenheit fand.

Das vorliegende erste Heft enthält ein Vorwort und eine historische Einleitung über das Haus Scheyern-Wittelsbach, freilich etwas dürftig auf zwei Seiten abgehandelt, mit einer Stammtafel, welche mit dem Markgrafen Luitpold (895 † 907) beginnt und nach Aufführung der nebelhaften Zwischenglieder, bis zu dem historisch-gültigen Otto von Wittelsbach (1180), mit Kaiser Ludwig dem Bayer (1310) schließt. Hierauf folgen sechs große, theils lithographirte, theils in Kupfer gestochene, colorirte Blätter und einige zwischen dem erläuternden Text eingedruckte Holzschnitte.

Die erste Tafel zeigt ein colorirtes Facsimile der ersten Textseite des gleichzeitigen Rechtsbuchs Kaisers Ludwig des Bayern vom Jahr 1346. Der große Anfangsbuchstabe W stellt den Kaiser im Ornate mit Zepter und Reichsapfel, auf dem Throne sitzend, dar, umgeben von vier knieenden Personen. Der Rand ist mit reichem Rankenwerk und mit Wappen miniaturartig geschmückt. Höchst treu im Style des Codex von J. J. Hefner-Alteneck nachgebildet. Hierauf folgt eine kurze Beschreibung der von Otto von Wittelsbach

und seinem Sohne Ludwig erbauten Burg Trausnitz bei Landshut, mit folgenden zwischen den Text eingedruckten Holzschnitten: Ansicht der Burg im gegenwärtigen Zustande, Ansicht derselben im Jahre 1634, Grundriß vom Jahre 1762 und Ansicht eines Söllers, wie er noch gegenwärtig erhalten ist. In der Beschreibung der Burg vermißt man die Charakterisirung der in verschiedenen Epochen entstandenen Bautheile, und besonders der Räume, welche Herzog Wilhelm von Bayern, der mit der Prinzessin Renata von Lothringen vermählt war, im Geschmacke der sogenannten Renaissance, in den Jahren 1561—1567 anlegen und mit kunstvollen Malereien und Stuckarbeiten ausschmücken ließ, worunter die Wandgemälde mit den Figuren der italienischen Comödie von Hans Boxberger aus Salzburg, auf der sogenannten Narrentreppe.

Die merkwürdige romanische Kapelle, deren Bauzeit etwas unbestimmt in das XII. oder XIII. Jahrhundert von dem Verfasser des Textes verlegt ist, datirt wohl unzweifelhaft aus dem Anfange des XIII. Jahrhunderts und wird von Ludwig dem Kellheimer (1183—1231), dem Sohne Otto's von Wittelsbach, erbaut sein. Das Gebäude, welches den Uebergang der romanischen in die gothische Bauweise zeigt, war ursprünglich mit einer Holzdecke versehen, an deren Stelle man, etwa im XV. Jahrhundert, ein spitzbogiges Gewölbe eingefügt hat, wodurch einzelne Theile der Wandbogen bedeckt und zerstört wurden. Ob Wandgemälde unter der jetzigen Tünche vorhanden sind, ist nicht gesagt. Die schöne, nach einer Zeichnung von Petzl in Farbendruck ausgeführte innere Ansicht der Kapelle, zeigt die auf drei romanischen Bögen ruhende, mit achtzehn bemalten Heiligenstatuetten von Stein, Apostel, Bischöfe ꝛc. darstellend, geschmückte Emporkirche. In der mittlern größern Nische erblickt man ein aus dem XVI. Jahrh. herrührendes verdorbenes Wandgemälde, die Anbetung der Könige darstellend. Die zwei Nischen links sind leer; in jenen rechts haben sich jedoch zwei überlebensgroße Figuren, beinahe Rundwerk, erhalten, welche den Engel Gabriel und die Jungfrau Maria in altrömischen Gewändern darstellen. Diese merkwürdige Figuren, von starker Individualisirung und Streben nach lebendigem Ausdrucke, sind im weichen romanischen Styl, in einer Art von Stucco gearbeitet und bemalt. Maria's Haupt umgiebt ein tellerartiger Heiligenschein, mit der Umschrift: ave gracia plena dominus t. Dieselbe trägt ein rothes Unterkleid, einen blaugefütterten, weißen, mit goldnen Runden verzierten Mantel, welcher von einer goldnen Halsspange zusammen gehalten wird. Der mit rundbogigen Oeffnungen versehene Stuhl, auf welchem die Jungfrau sitzt, hat die Form der auf den Siegeln der deutschen Kaiser vorkommenden Thronsessel. Eine Taube im Strahlenglanz schwebt am rechten Ohr Marias. Der verkündigende Engel trägt ein blaues Unter- und ein grünes, bis an die Hüften reichendes Obergewand, mit goldnen Bändern verziert. Der Mantel ist roth. Der Engel hat keine Flügel. Ob dieselben zur Zeit der Einfügung der Gewölbe als hindernd beseitigt wurden, oder ob ursprünglich keine vorhanden waren, ist im Text nicht gesagt. Ein anscheinend aus dem XV. Jahrhundert herrührendes Crucifix von Holz, mit den Emblemen der vier Evangelisten, hängt vom Gewölbe herab. Zu beiden Seiten desselben stehen auf der Gallerie der Emporkirche die Figuren von Maria und Johannes. In dem untern Raume der Kapelle befinden sich ein gothisches Sakramentshäuschen und drei Flügelaltäre.

Der Hauptaltar, mit einer im XVI. Jahrhundert in Holz geschnitzten Figur, den h. Georg darstellend, und Flügelbilder, Scenen aus dem Leben Marias, ist theilweise aus Bruchstücken eines älteren Altars zusammengesetzt, welche wahrscheinlich von einem von Herzog Ludwig dem Reichen im Jahre 1474 gestifteten Altare herrühren. Das Mittelbild auf dem Seitenaltar rechts stellt die Kreuzigung dar. Auf den Flügeln sind einzelne Heilige abgebildet. Der Seitenaltar links hat in der Mitte eine Pieta und auf den Flügeln jedesmal den Stifter, Herzog Heinrich den Reichen. Auf diese Gemälde, welche jedenfalls für die Entwickelung der Malerei in Bayern, während der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, äußerst wichtig zu sein scheinen, ist im Texte ebenfalls nicht näher eingegangen worden.

Die vorerwähnte Ansicht der Kapelle, der zur bessern Verständigung ein Grundriß hätte beigefügt werden müssen, bildet die zweite Tafel, und die Darstellung der Verkündigung, mit einer polychromischen Abbildung der schönen romanischen Bandverzierungen unter der Gallerie mit den Apostelfiguren, ist auf der dritten Tafel, ebenfalls von Petzl, in Farbendruck dargestellt.

Die vierte Tafel enthält eine von C. Regnier mit besonderer Accuratesse in Kupfer gestochene Darstellung des, in der Kirche zu Seeligenthal bei Landshut, befindlichen Grabmals des Herzogs Ludwig, gest. 1545, auf welchem derselbe in Solenhofener Kalkstein in ganzer Figur dargestellt ist. Er trägt über seinem enganliegenden Unterkleid eine faltige geblümte Schaube mit geschlitzten Aermeln und ein flaches mit Band durchflochtenes Barret. Dieser von J. J. v. Hefner-Alteneck gezeichnete Grabstein, ist ganz im Style L. Cranachs.

Auf der fünften Tafel ist Herzog Albrecht V. in der Tracht eines Ritters des goldenen Vließes, nach einem Aquarellgemälde auf Pergament von Hans Mielich, geb. 1515, gest. 1572, dargestellt. Das Unterkleid und der Ueberwurf des Herzogs sind carmoisinroth, mit weißem Atlas gefüttert. Am Saume des Ueberwurfs wiederholt sich die gestickte Ordens-Devise: je l'ay empris (entrepris). Die Mütze ist ebenfalls roth mit weiß gefüttert. Die Schuhe sind von weißem Atlas und die Handschuhe braun. Der Hintergrund ist durch einen blauen, mit Goldblumen verzierten Vorhang abgeschlossen und das ganze Bild mit einem reich verzierten Rahmen im Barok-Renaissance-Style, worin sich acht Wappen befinden, umgeben. Die außerhalb des Rahmens, im Original befindlichen allegorischen Figuren, sind wegen Mangel an Raum weggelassen. Dieses Gemälde ist aus einem, in der Münchener Bibliothek befindlichen Codex, von sehr gr. Fol., in zwei Bänden, entnommen, welcher die Prachtabschrift der von Orlando di Lasso (Roland de Lattre) für die Kapelle Albrechts V., in Musik gesetzten sieben Bußpsalmen, von der Hand des Mathias Frieshammer geschrieben und von Hans Mielich, in den Jahren 1565—70, mit einer Menge trefflicher Miniaturen geschmückt ist, wozu noch zwei kleine Bände mit lateinischen Erklärungen durch den Niederländer Samuel Quicchelberg gehören. Für diese Handschrift erhielt Mielich nach noch vorhandenen Rechnungen, was im Texte vorliegenden Hefte anzuführen vergessen worden ist, die für jene Zeiten enorme Summe von 4140 Fl. Dieses Bildniß ist von J. J. v. Hefner-Alteneck, mit höchster Treue und Sorgfalt wiedergegeben.

Die sechste, ebenfalls colorirte und von Hefner gezeichnete Tafel stellt ein Schwert mit seinen Details des Kurfürsten Max I. (1597—1651) dar. Der Griff und die Beschläge sind im Barokstyl in Eisen ciselirt. Das Bildniß des Kurfürsten ist auf die Klinge eingeätzt. Die Form des Ganzen ist etwas schwerfällig, und die Verzierungen sind im Groteskstyle des Christoph Jamitzer. Eine Abbildung des ebenfalls noch vorhandenen Prachtschwerts dieses Fürsten wäre statt des vorliegenden wünschenswerth gewesen.

Kunst- und Geschichtsfreunde werden diesen Anfang eines großartigen, mit höchster Sorgfalt und Treue artistisch ausgestatteten, geschmackvollen Werks, mit Freude begrüßen und den folgenden Heften, deren Zahl noch nicht bestimmt ist, durch welche noch manche, bisher nicht gekannte Kunstkleinode aus dem überreichen Schatze des erlauchten Wittelsbach'schen Hauses zu Tage gefördert werden, mit regem Interesse entgegen sehen. Wünschenswerth erscheint es

übrigens, daß der Text der folgenden Hefte, mehr als bisher, auf das Kunstgeschichtliche eingehen möge. Leider verlautet es jedoch, daß der treffliche Zeichner der meisten Blätter des ersten Hefts, J. J. v. Hefner-Alteneck, welcher, durch die von ihm herausgegebenen Werke über mittelalterliche Kunst, zu derartigen Arbeiten vorzüglich befähigt ist, und dessen Mitwirkung für den artistischen Theil des Werks, in dem früher ausgegebenen Prospectus ausdrücklich zugesagt war, dem so ausgezeichnet begonnenen Unternehmen seine fernere Theilnahme entzogen habe.

Bei dieser Gelegenheit mag nicht unerwähnt bleiben, daß, neueren Nachrichten zufolge, der Wille des regierenden Königs von Bayern Maj. sich dahin ausgesprochen, in dem Schlosse Schleißheim eine Gallerie zu bilden, welche theils in Originalien, theils in Abgüssen ꝛc. die noch erhaltenen historischen und artistischen Denkmale des Hauses Wittelsbach, vollständig umfassen soll. Möge diese treffliche Idee in ähnlicher Weise auch bei andern deutschen Fürsten Nachahmung finden und zu deren Verwirklichung die Wahl auf die rechten Männer fallen. Lediglich mit gutem Willen wird ein solches Unternehmen nicht ins Leben gerufen.

C. Becker.

Geschichtliche Uebersicht der italienischen Malerei nach ihren Haupterscheinungen von Dr. Georg Schöler. Beigabe zum Osterprogramm des k. Gymnasiums zu Erfurt. — Erfurt, 1851. Pr. 10 Sgr. — Besteht aus zwei Vorlesungen: I. Ueber die Malerei in Italien von der ältesten christlichen Zeit bis in's 16. Jahrh.; II. Raphael von Urbino, und eine Ergänzung: III. die italienische Malerei seit Raphael bis auf unsere Zeit.

Nürnberg's Kunstleben, in seinen Denkmalen dargestellt von A. v. Rettberg. Ein Führer für Einheimische und Fremde. Mit vielen, in den Text gedruckten Holzschnitten. XII u. 232 S. Pr. 2 Thlr. — Stuttgart, Ebner u. Seubert. 1854. — Wir kommen auf dieses Buch zurück.

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von Franz Kugler. Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen. Neunte u. zehnte Lief. Ebend. — Diese Lieferung enthält Berichte und Kritiken bis zum J. 1841, Reisenotizen vom J. 1841 u. 45, und wiederum Berichte und Kritiken vom J. 1845—53.

Kleine Schriften, Beiträge zur thüringisch-sächs. Geschichte u. deutschen Kunst- und Alterthumskunde v. K. P. Lepsius. Ges. u. herausg. v. San Marte. I. Bd. gr. 8. Geh. 1⅓ Thlr. — Magdeburg, Creutz'sche Buchhandlung.

Vorschule zur Geschichte der Kirchenbaukunst des Mittelalters. Von Wilhelm Lübke. Dritte Auflage. Mit 50 in den Text gedruckten Zeichnungen. Dortmund, Christ. Leonh. Krüger. 1851. — Die längst erwartete dritte Auflage dieses sehr nützlichen Büchleins bringt die neu angefertigten Zeichnungen dazu auf chalkotypische Weise in den Text gedruckt, welches als eine wesentliche Verbesserung anzusehen ist.

Baulexikon oder Real-Encyclopädie d. gesammten Bauwesens v. L. Bergmann. 3. Lief. gr. 8. Geh. ⅓ Thlr. — Leipzig, Schäfer.

Der Dom zu St. Stephan in Wien v. A. R. v. Perger. gr. 4. Geh. 1 Thlr. 18 Sgr. — Triest, Dir. d. österr. Lloyd.

Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei von C. Förster. 14. Lief. Imp. 4. ⅔ Thlr. — Leipzig, T. O. Weigel.

Mittelalterliche Bauwerke im südw. Deutschland u. a. Rhein. Von Fr. Eisenlohr. 4. Hft.: Cisterzienser Kloster Maulbronn. gr. Fol. 1⅓ Thlr. — Carlsruhe, Veith.

Ausgeführte oder zur Ausführung bestimmte Entwürfe zu Gebäuden verschied. Gattung, v. F. Eisenlohr. 5. Hft. gr. Fol. 1⅓ Thlr. — Ebend.

Conversations-Lexikon für bildende Kunst, herausgegeben von F. Faber. 15. Lief. gr. 8. Geh. ⅓ Thlr. Prachtausg. in Lex. 8. ½ Thlr. — Leipzig, Renger'sche Buchhandlung.

Die Bekehrung des Paulus, ein dem Albrecht Dürer zuzueignendes, bis jetzt unbekanntes Kupferblatt von J. G. A. Frenzel. Mit facsimilirter Abbildung. gr. Fol. Geh. ⅓ Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel. — Wir werden ausführlicher darauf zurückkommen.

Die griechischen Landschaftsgemälde von Karl Rottmann in der neuen k. Pinakothek zu München, beschrieben von Ludwig Lange, Prof. d. Architekt. a. d. k. Akad. d. bild. Künste zu München u. k. griech. Baurath. 12. Cart. 5 Sgr. — München, in Comm. bei Kaiser.

Der Verf. hatte das Glück, Rottmann auf seiner Reise nach Griechenland zu begleiten, und die herrlichen Farbenschilderungen desselben nach und nach entstehen zu sehen. Das innige Verständniß, welches er auf diese Weise von ihnen erlangte, macht ihn besonders fähig, ein guter Führer bei der Besichtigung derselben zu sein. Was er, wie er im Vorwort bemerkt, oft mündlich gethan, thut er in dem vorliegenden Werke schriftlich, und leitet die Erklärung der einzelnen Bilder durch drei kurze und zweckmäßige Betrachtungen ein, welche über „die Bedeutung der griechischen Landschaften", über „die Kunst Rottmann's", und über „die Aufstellung der Bilder in der neuen Pinakothek" handeln.

Catalogue de la précieuse collection de gravures, eaux-fortes et dessins de tous les maitres des écoles anciens et modernes, de S. A. le prince d'Ysenburg-Birstein. 215 Seiten, 3341 Nummern. — Ist zu beziehen durch Rudolph Weigel in Leipzig.

Zeitung.

Köln, 19. Juli. Seit dem Jahre 1842, wo man den Grundstein zum Fortbau des Domes legte, strebt man rüstig und ununterbrochen die Vollendung an. Für den Ausbau des Domes, ausschließlich der westlichen Thürme und des Mittelthurmes, ist eine Summe von 2 Millionen Thlr. veranschlagt. Am Ende dieses Jahres werden im Laufe der dreizehn letzten Baujahre 1,088,125 Thlr. verwendet worden sein, und verbleiben dann noch 111,875 Thlr. zur Herstellung des Daches und der Glasfenster; die übrigen 800,000 Thlr. werden von den Strebesystemen und von den Gewölben consumirt. Es läßt sich bei gleichmäßigen Beiträgen leicht übersehen, wie lange man noch bauen wird, ehe der Dom ohne die Thürme vollendet ist. In 13 Jahren wurden 1,088,125 Thlr., also jährlich circa 83,700 Thlr. verbaut. Da noch von den 2 Millionen 911,875 Thlr. verwendet werden müssen, so dauert es bei gleichen jährlichen Beiträgen noch ungefähr 11 Jahre, ehe man an einen entschiedenen Weiterbau der drei Thürme denken kann. — Vom 1. Januar 1854 bis zum 20. Juli sind 16,855 Thlr. 27 Sgr. 6 Pf. für den Bau eingegangen. (Düss. Z.)

Wien, den 25. Juli. In der Altlerchenfelderkirche wird rüstig gearbeitet. Die im grossartigen Massstabe entworfenen Ornamente werden in diesem Momente nach den geistvollen Entwürfen des Prof. van der Nüll ausgeführt, und zwar zuerst in der Kuppel. Dort wird auch Prof. Kupelwieser mit Anfang August seine Freskogemälde beginnen. In den acht Feldern der (achteckigen) Kuppel werden die acht Seligkeiten in entsprechenden Gegenständen, d. h. so dargestellt, daß jeder einzelnen so genannten Seligkeit ein historisches Gemälde aus dem alten oder neuen Testamente entspricht; die Spitze der Kuppel wird mit dem Kopfe des Salvators geziert. — Das rechte Seitenschiff ist dem Historienmaler Schönmann übertragen worden. Die Vertheilung der Künstler findet daher in folgender Weise statt: Das Presbyterium ist Prof. Führich übertragen, Querschiff und Kuppel dem Prof. Kupelwieser, das Hauptschiff den Professoren Blaas u. Mayer, das rechte Seitenschiff Hrn. Schönmann, das linke Hrn. Engerth, die Gemälde unterhalb der Orgel Prof. Schulz, die Vorhalle Hrn. Linder. — Architekt Müller hat im Inneren der Kirche Alles gethan, um den Malern schön beleuchtete, dem Beschauer leicht zugängliche Räume für Gemälde zu schaffen. Die Verhältnisse im Inneren der Kirche sind im höchsten Grade günstig; es dürfte wenig Kirchen aus der Gegenwart geben, die im Innern einen so schönen erhebenden Eindruck machen, als die Müller's in Altlerchenfeld.

Die Landschaftsmaler Selting und Nowopaczky, Zöglinge der Wiener Akademie, sind von ihrer Reise nach Italien mit einem reichen Schatze von Studien zurückgekehrt, die allgemein große Anerkennung finden. Beide Künstler ge-

---

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. an, einzelne Nummern 2½ Sgr.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 31. Donnerstag, den 3. August. 1854.

hören zu den begabtesten Landschaftern Wiens der jüngeren Generation. — Architekt Barvitius geht auf Staatskosten dieser Tage als Pensionair nach Italien; Bildhauer Pilz, der sich kurze Zeit in Wien aufhielt, ist so eben auf der Rückreise nach Rom. Auch dieser Künstler ist auf Staatskosten daselbst.

Der Kupferstecher Prof. Stöber unternimmt den Stich der Sybille Raſaels in der Kirche Sta. Maria della Pace in Rom nach der vortrefflichen Tuschzeichnung Engerths, welche Eigenthum der hiesigen Akademie der bildenden Künste geworden ist. — Der jüngere Kunstverein hat in diesem Jahre 4 Vereinsblätter gewählt, eine Galvanographie „der Auswanderer" nach von Koller (einem jüngeren Wiener Künstler, jetzt in Düsseldorf); eine Lithographie von Beixelgärtner nach einem Genrebilde von Waldmüller, einen Stich von Martinet nach einem Genrebilde von Meyer in Bremen, und einen Kupferstich von Zitek, Zögling der hies. Akademie der bildenden Künste, nach einer Zeichnung Führich's, vorstellend die erste Firmung der Apostel in Samaria.

Brüssel. Das Resultat der Wahl für die Jury der bevorstehenden Kunstausstellung wurde am 22. Juli veröffentlicht; zu Mitgliedern derselben sind folgende Künstler gewählt: die Herren Thomas, Slingeneyer, Leys, Dyckmans, Fourmois, Fraikin, Simonis, Corr, Balat. Anwesend waren die Herren Graf von Beaufort (Präsident), Maden, Materne, Wiener, Schubert, van der Belen, Stiennon (Secretair).

Kunstvereine.

Die bisherige Wirksamkeit des Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche zu Berlin.

Es dürfte bekannt sein, daß die Anregung zur Gründung des oben genannten Vereins durch den im Herbste 1851 abgehaltenen Kirchentag zu Elberfeld gegeben wurde, und daß dieser, in dem Gefühle des Bedürfnisses einer höhern Bethätigung der Kunst für die evangelische Kirche, einen provisorischen Ausschuß erwählte, welcher die Bildung eines Vereins zu diesem Zwecke einleiten sollte. Dieser Ausschuß, der in Berlin zusammentrat, mußte der ihm gestellten Aufgabe gemäß versuchen, dem beabsichtigten Vereine eine Gestalt zu geben, welche die Theilnahme des gesammten Deutschlands möglich machte. Er entwarf daher einen Plan, nach welchem die Verbindung einzelner Local-Vereine zu einem Ganzen durch einen Central-Ausschuß bewirkt werden sollte. Die deshalb erlassene Einladung zum Beitritte hatte jedoch aus sehr verschiedenen Ursachen nicht die Folge, zur Gründung mehrerer Local-Vereine zu führen. Nur in Berlin fand der Gedanke hinreichende Theilnahme. In einer deshalb abgehaltenen öffentlichen Versammlung am 25. März 1852 wurde ein Comité zur Entwerfung eines Statuts für den Local-Verein gebildet, in einer ferneren Versammlung am 23. März 1853 dieses Statut genehmigt, und nach Maaßgabe desselben ein Vorstand aus einem Vorsitzenden, einem Schatzmeister und 7 andern Mitgliedern erwählt. Die Funktion des Vorsitzenden wurde dem Geh. Ober-Tribunals-Rath K. Schnaase übertragen, die Wahl der sieben andern Mitglieder, der Herren W. Leg.-Rath Abeken, Prof. Daege, Prof. Drake, Red. Dr. Eggers, Director v. Ledebur, Ober-Conſ.-Rath Dr. Nitzsch, Hofbaurath Strack von den Erwählten angenommen. Zum Schatzmeister wurde Herr Buchhändler Ernst gewählt. Zu diesen Vorstandsmitgliedern traten dann noch nach einer transitorischen Bestimmung des Statuts, und da sich bisher noch kein anderer Local-Verein gebildet hat, die Mitglieder des ursprünglichen Central-Ausschusses, die Herren Geh. Ober-Reg.-Rath v. Bethmann-Hollweg, Maler Hermann und Ober-Conſ.-Rath v. Mühler. Dies ist der auch für das laufende Jahr fungirende Vorstand.

Die Zahl der Mitglieder des Vereins ist noch keine sehr bedeutende; er zählt deren in Berlin 101, außerhalb 88. Die auswärtigen Mitglieder wohnen aber sehr zerstreut, meistens in größerer Entfernung, im Norden und im Süden von Deutschland, einzelne in Holland, namentlich in Antwerpen, England, ja selbst in St. Petersburg. Diese wenigstens örtliche Verbreitung giebt den Beweis, daß das Bedürfniß, welches der Stiftung des Vereines zum Grunde lag, an vielen Orten empfunden wird, und gewährt die Aussicht, daß ihm bei weiterer Entwickelung auch eine ausgedehntere Theilnahme werde. Die noch geringe Zahl der Mitglieder darf den Verein nicht entmuthigen. Da er der erste in seiner Art ist, da er sich nicht an das persönliche Interesse wendet, sondern gemeinnützige und höhere Zwecke hat, so ist es begreiflich, daß Viele, ehe sie ihm beitreten, seine Wirksamkeit beobachten wollen. Auch sind ihm von mehreren Seiten höchst erfreuliche Zeichen der Gunst und Theilnahme zugegangen. Dahin ist zu rechnen, daß Se. Maj. der König von Preußen dem Vereine mit einem bedeutenden jährlichen Beitrage beizutreten geruht und ein Privatmann, Herr Eller in Elberfeld, in diesem Jahre 100 Thlr. beigesteuert hat. Es sind aber auch noch andere Zeichen der Gunst zu erwähnen:

Bei der mäßigen Zahl der Theilnehmer würden deren Beiträge an sich, wenigstens für jetzt, es noch nicht möglich gemacht haben, der ersten und wichtigsten Aufgabe des Vereins, der Stiftung von Werken bildender Kunst in Kirchen oder an verwandten öffentlichen Orten zu genügen. Die edle Freigebigkeit eines Freundes dieser guten Sache hat den Verein indessen schon jetzt in den Stand gesetzt, auch zu einer solchen zu schreiten, indem er ihm die Summe von 100 Frd'or. überwies, um vermittelst öffentlicher Preisbewerbung ein Gemälde, den Heiland im Momente des Ecce homo darstellend, zu beschaffen, und demselben eine kirchliche Bestimmung zu geben.

Bei der unter Zuziehung der berühmten Meister Cornelius und Schnorr v. Carolsfeld getroffenen Entscheidung haben die Maler Steinbrück und Teschner, jener den ersten, die Ausführung des Bildes bedingenden, der Letztere den zweiten Preis erhalten. Das Bild Steinbrück's ist bereits seit dem Herbste des vorigen Jahres vollendet und war längere Zeit im Lokale des Vereins der Kunstfreunde aufgestellt. Der Vorstand wollte es, als das erste Zeugniß seiner Wirksamkeit, einer Kirche von Berlin widmen und so ist es denn in der Kirche St. Philipp Apostel aufgestellt worden.

Abgesehn von diesem zunächst beabsichtigten Erfolge hat die erwähnte Preisbewerbung aber auch sonst mehrfach zur Anregung religiöser Kunst gedient. Teschner, der, wie erwähnt, den zweiten Preis erhalten, hat, indem er auf denselben verzichtete, nach dem für die Bewerbung gefertigten Entwurf ein Gemälde ausgeführt, das die durch den Karton erweckten Erwartungen noch übertrifft, und dem eine würdige Bestimmung hoffentlich nicht fehlen wird. Ein andrer Konkurrent, Mengelberg zu Düsseldorf, hat durch Se. Maj. den König den Auftrag zur Ausführung der an den Verein übersendeten Skizze in großer Dimension erhalten, und auch andere Bewerber haben dem Vernehmen nach die durch die Preisaufgabe veranlaßten Entwürfe ausgeführt.

Eine zweite Preisbewerbung, die wiederum ein Freund der religiösen Kunst unter die Mitwirkung des Vereins stellte, fand auf dem Gebiete der plastischen Kunst statt. Es wurde eine Konkurrenz auf ein Brustbild des Erlösers, das in gegebener Räumlichkeit über der Thür einer Begräbnißkapelle in Relief ausgeführt werden sollte, eröffnet. Die Theilnahme der Künstler an dieser Bewerbung war keine unbedeutende.

Wir haben unsern Lesern den Erfolg zu seiner Zeit mitgetheilt. Den Preis erhielt H. Wittig. Andere Arbeiten, z. B. die von Drake dem jüngeren, Franz, Albert Wolff, Begas erwarben sich gleichfalls große Anerkennung und wurden vom Vorstande öffentlich ehrenvoll genannt.

Auch diese Preisbewerbung führte weitere Erfolge mit sich. Se. Maj. der König befahl die Ausführung der Arbeit von Begas. Der Bildhauer Franz hat seinen Christuskopf, in dauerhafter Gypsmasse ausgeführt, dem Verein zur Disposition gestellt. Und gewiß eignet sich nicht bloß diese seine Arbeit, sondern auch manches andere Werk wackerer Mitbewerber vortrefflich zur künstlerischen Zierde an geweihtem Orte. Wir machen daher darauf aufmerksam, daß der Verein gern seine Stellung zwischen den Künstlern und dem der religiösen Kunst

zugewandten Publikum benutzt, um vermittelnd bei geeigneter Gelegenheit einzugreifen. Wie es ihm lieb ist zu erfahren, wo die religiöse Kunst eine Gelegenheit zu ihrer Entfaltung finden kann, wo sich der Wunsch nach ihr zeigt, so ist es ihm auch angenehm, wenn ihm tüchtige Künstler auf ihrem Gebiete ihre Werke nahe bringen.

In einer so vermittelnden Weise, ohne materielle Beihülfe die Stiftung eines kirchlichen Werkes zu fördern, hat der Vorstand des Vereins schon die schöne Gelegenheit gehabt, welche um so erfreulicher ist; weil sie von schlichten Landleuten ausgeht, die aus eignem Antriebe die Zahlung einer nicht unangemessenen Summe zur Anfertigung eines Altarbildes für die Kirche ihres Wohnortes, Seligenfelde in Ostpreußen, erbeten haben. Diese in jeder Beziehung höchst erfreuliche Erscheinung giebt den unzweifelhaften Beweis, daß der Sinn für religiöse Kunst und für künstlerischen Schmuck religiöser Stätten bei den Klassen des Volks, welche sich nicht zu den Gebildeten rechnen, noch nicht erloschen ist. Eine andre Mittheilung ergab, daß ein für das Gemeinwohl begeisterter Privatmann in einer nordwestlichen Provinz eine großartige Stiftung gegründet hat, deren Zweck es ist, sämmtliche siebzig Kirchen seines engern Vaterlandes, ohne Unterschied der Konfession, mit Altarwerken zu versehn. Man sieht also, daß Sinn und Neigung für die Zwecke des Vereins nicht fehlen. Allein freilich muß noch viel geschehen, um diesen in vielen Gegenden schlummernden Sinn zu wecken.

Die zweite Aufgabe des Vereins ist, Vervielfältigungen evangelisch-christlicher Darstellungen ins Leben zu rufen und zu verbreiten, und auch hier darf der Verein mit dem Anfange seiner Thätigkeit zufrieden sein. Der Meister der jetzt erscheinenden Bilderbibel, J. Schnorr von Carolsfeld, hatte es übernommen, für den Holzschnitt ein größeres Blatt: „Christus als Knabe im Tempel lehrend" zu zeichnen und hat eine Arbeit geliefert, die seiner im höchsten Maaße würdig ist. Der Holzschnitt, durch A. Gaber in Dresden vortrefflich ausgeführt, giebt den Beweis, wie sehr diese schlichte und kräftige Behandlungsweise religiösen Gegenständen zusagt. Die Mitglieder des Vereins erhalten sämmtlich Abdrücke auf starkem und auf chinesischem Papier, und es ist zu erwarten, daß das Bekanntwerden dieses trefflichen Blattes dem Vereine eine größere Theilnahme erwecken wird. Es ist zunächst nur für die Mitglieder des Vereins bestimmt, welche demselben schon im Jahre 1853 beigetreten waren. Um jedoch mehreren ausgesprochenen Wünschen zu genügen, hat der Vorstand beschlossen, es auch noch denjenigen neu hinzutretenden Mitgliedern, welche als solche einen statutenmäßigen Beitrag für das Jahr 1853 nachzahlen wollen, zu verabfolgen, soweit als die in der für die Mitglieder bestimmten Form genommenen Abdrücke es gestatten. In Beziehung auf die weitere Verbreitung des Blattes schien es dem Vorstande für jetzt wenigstens nicht geeignet, es in den Handel zu geben. Dagegen hat er beschlossen, den Schulen aller Art dieses schon seinem Gegenstande nach für sie sehr wohl geeignete Blatt für einen überaus geringen Preis zu belassen, der nicht sowohl auf Deckung der Kosten der Herausgabe, als darauf berechnet ist, Maaßstab und Grenze der Vertheilung zu geben, und den der Wirksamkeit der Gabe förderlichen und selbst nöthigen entgegenkommenden Wunsch des Empfangenden festzustellen. Man hat sich dahin geeinigt, diesen Preis auf 10 Sgr. für ein einzelnes Exemplar, auf 7½ Sgr. bei Abnahme von wenigstens 25 Exemplaren festzustellen, für den es Schulvorständen, sei es, daß sie die Blätter zur Aufstellung in den Schullokalen oder zu Prämien für die Schüler benutzen wollen, abgelassen werden soll.

Für das laufende Jahr ist eine Bestellung bei dem auf dem Gebiete religiöser Kunst rühmlichst bekannten Maler **Pfannenschmidt**, und zwar nach einer vortrefflichen Zeichnung desselben, Christus am Oelberge, gemacht. Das Blatt soll so ziemlich die bedeutende Größe der Originalzeichnung erhalten und wird hoffentlich vor der General-Versammlung des nächsten Jahres in den Händen der Mitglieder sein und sie nicht weniger als die diesjährige Gabe befriedigen.

Zur Versammlung der Deputirten deutscher Kunstvereine laden wir mit Bezug auf unsere Anzeige im D. Kunstblatt Nr. 28 nochmals ergebenst

auf den 11. und 12. August d. J.

nach München ein, und bitten, vom 10. August, Mittags, ab dort in der bekannten Kunsthandlung der Herren **Mey und Widmayr** die Adressen abzugeben und Auskunft über Ort und Stunde der Zusammenkunft am 11. August d. J. gefälligst in Empfang zu nehmen.

Halberstadt, den 1. August 1854.

Dr. Fr. Lucanus,
Hauptgeschäftsführer der zum westlichen Cyclus gehörenden Kunstvereine.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Größere Werke.

Malerische und romantische Ansichten und Schönheiten des Bosporus von Miß Pardoe. Mit eigens für dieses Werk nach der Natur aufgenommenen Zeichnungen von W. H. Bartlett. In Stahl gest. v. renommirten Künstlern Englands. 12—20 Lief. Gr. 4. à 12 Sgr. — Hamburg, B. S. Berendsohn.

Hamburg in seiner gegenwärtigen Gestalt und seine reizende Umgebung. Nach d. Natur gez. v. Gottheil, Berendsohn u. A. In Stahl gest. v. Poppel u. Kurh. 1 Hft. in 3 Bl. Gr. qu. 4. Chin. Pap. 18 Sgr. — Ebend.

Reliquienschrein d. heil. Ursula zu Brügge. Acht Gemälde v. Joh. Hemling, in der Größe der Originale photographisch dargestellt v. Joh. Franz Michiels. Fol. 20 Thlr. — Köln, F. C. Eisen's Verlag. — Man vergleiche D. Kunstblatt 1853. S. 363.

Album Sr. Maj. des Königs Ludwig I. in Bayern. III. Jahrg. 2. Lief. Enthält: Der Landarzt, gem. v. J. Kirner, gest. v. A. Fleischmann. Aus der St. Sebalduskirche in Nürnberg, gem. v. F. C. Mayer, lith. v. C. Seeberger. Friedrich Schiller, gem. v. J. Stiller, lith. v. A. Arnst. An der Alp bei Karlsruhe, gem. u. rad. v. C. Frommel. Neapolitanisches Fiaker-Fuhrwerk, gem. u. rad. v. J. A. Klein. Bei Nizza am Golf Juan, gem. v. Karl Heß, lith. v. A. Arnst. Fol. 5 Thlr. — München, Piloty u. Loehle.

II. Einzelne Blätter.

Marie Luise Auguste, Prinzessin von Preußen. Ganze Figur. Lith. v B. Hösling. Kl. Fol. Tondr. in Oval. 15 Sgr. — Coblenz, Hergt.

Die Brüder Wilhelm und Jacob Grimm. Kniestück. Nach Biow's Lichtbild gest. v. L. Sichling. Gr. 4. Chin. Pap. 20 Sgr. — Leipzig, S. Hirzel.

Handzeichnungen berühmter Meister aus der Rudolph Weigel'schen Kunstsammlung zu Leipzig, in treuen, in Kupfer gestochenen Nachbildungen. 1 Bl. Weiblicher Kopf von Leonardo da Vinci, gest. v. J. C. Lödel. Gr. Fol. 1⅓ Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel. — Dies Werk wird in einzelnen Blättern erscheinen.

So eben ist erschienen und versandt:

Conversations-Lexikon
für
bildende Kunst.

Herausgegeben von Friedrich Faber.

Mit Illustrationen.

45ste Lieferung (VIten Bandes 6te Lief.)

Mit den Artikeln:

Habana (Schluß). — Habenschaden. — Hackaert. — Hackert. — Hadamar. — Hades. — Hadrian, Imperator und Päpste. — Hadwegh. — Hafenbilder. — Haffner. — Hagarbilder. — Hagemann. — Hagen, Künstler ꝛc. — Hagenauer. — Hagendenkmal. — Hagbe. — Hagia Bona. — Hagn. — Hahn. — Hähnel. — Hahnenbilder. — Haid. — Haider. — Haidhausen. — Haina. — Hainburg. — Hal, Belgisch-Hall. — Halberstadt.

Subscript.-Preis à Lieferung 10 Sgr., Prachtausgabe 15 Sgr.

Leipzig, im Juli 1854. Reuger'sche Buchhandlung.

Zur Nachricht.

Der Redakteur des Deutschen Kunstblattes und dessen Literaturblattes wird vom 8. August bis zum Ende des Monats sich in München aufhalten und daselbst Karlstraße No. 14 bei Dr. P. Heyse wohnen. Briefe u. s. w. beliebe man, je nach Bequemlichkeit, entweder dorthin an ihn oder an die „Redaktion d. D. Kunstblattes" nach Berlin zu richten, woselbst für Stellvertretung gesorgt ist.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 32. Donnerstag, den 10. August. 1854.

Inhalt: Ueber Metaphysik des Schönen. Von Hotho. — Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München. — Künstler und Werkstätten. III. Ernst Rietschel. — Zur Kupferstichkunde. C. Becker. — **Kupferwerk.** Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges ꝛc., herausgegeben von Dr. Ernst Guhl u. J. Caspar. Von C. Schnaase. — **Zeitung.** Berlin. Dresden. — **Kunstverein.** Der Kunstverein in Würzburg. — Bekanntmachung. Literatur-Blatt Nr. 16.

Ueber Metaphysik des Schönen.

Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen zum Gebrauche für Vorlesungen von Fr. Th. Vischer. Erster Theil. Reutlingen, 1846.

Von **Hotho.**

Der systematisch durchgeführte Versuch, Schönheit und Kunst auch der philosophischen Erkenntniß zugänglich zu machen, gehört erst zu den jüngsten Bestrebungen deutscher Wissenschaft. Je umfangreicher das Wesen des Schönen, je bunter seine Erscheinung ist, je mehr die Ergründung beider außer dem metaphysischen Einblick die Mithülfe fast jeder anderen Wissenschaft fordert, um so billiger darf die neuere Aesthetik ihr langes Säumen mit diesem weiten Wege entschuldigen. Nach spätem Aufbruch langt auch sie nicht mit leeren Händen an. Ihr Gebäude ist auf immer tieferem Fundament durch einander rasch folgende Meister kühn aufgeführt. Verschieden in Material und Methode, doch im Hauptgedanken voll Uebereinstimmung.

Das muthige Unternehmen, ihr Werk weiterzuführen und zu ergänzen, weckt sofort die Frage nach der nöthigen Befähigung. Für das obengenannte Werk lautet die Antwort günstig in jeder Rücksicht. Heimisch in der Philosophie seiner Nation und Zeit, wie des Alterthums, und ebenso bei Franzosen und Engländern zu Hause, bemächtigt Vischer sich aller Vortheile, die Vergangenheit und Gegenwart bieten. Mit sicherer Hand weiß er für seinen Zweck das Wahre in jedem Prinzip und System von zeitlicher Begrenztheit zu sondern. Diesen gesunden Kern vertheidigt er gegen unberufene Angriffe mit derselben Schärfe, mit der er die Mängel, die er gefunden, aufzeigt. Was ihm in Polemik und Apologie gelingt, beweist zugleich, daß er sich in die Ergebnisse zu selbständiger Verfügung eingelebt. Er könnte sonst nicht zu reicherer Auffassung vorschreiten. Auch nach dieser Seite stählt ihn sein wissenschaftlicher Charaktererust zu der Gediegenheit, die fest auf die Hauptpunkte losgeht, und läßt ihm doch Federkraft genug, beweglich auf jede umschwingende Frage einzugehen. Ebensowenig beherrscht ihn jener Prinzipienstolz, der, aller Erfahrung unfähig, die Philosophie zum alleinigen Mittelpunkt macht, und in Gedankengespinsten das Endziel der Dinge sieht. Natur und Menschengeist sind ihm Probleme, die er zwar denkend lösen will, aber voll Ehrfurcht vor der jedesmaligen Thatsache und mit strenger Selbstforschung, ob er sie von allen Punkten aus richtig gefaßt. Ihm ist nur zu wohl bewußt, daß nicht die Sinne allein uns täuschen, daß eben so leicht das hochmüthige Denken auf Irrwege gerathen kann, wenn es nicht anspruchlos auch der philosophielosen Erfahrung und dem praktischen Blick ihr Anrecht gönnt. Wie sein Denken weit, ist sein Auge offen für jede Eigenheit der Menschen und Dinge, seine Erinnerung treu, und sein Gemüth mitfühlend warm.

Für Auffassung der Schönheit aber reicht auch diese Begabung nicht hin, genügt sie nicht gleichmäßig der höheren Forderung, Empfinden, Anschauen und Denken in Einklang zu halten, um diesen Einklang, wo er verliegt, lebendig zu ergreifen und aufzuhellen. Wie unberechenbar wechselnd jedoch ist die Schönheit bereits in Landschaft, Pflanzen, Thieren, Menschengestalt und Ereignissen. Und nun gar in der Kunst! Die Aufgabe, auch für die Verzweigungen dieses Gebiets den unerläßlichen Natursinn mitzubringen, verwickelt in Schwierigkeiten, deren Bewältigung die Kräfte des Einzelnen übersteigt. Philosophische Größe bemißt sich zwar seit Aristoteles Beispiel auch nach dem Umkreis der Gegenstände, die sie erklären kann. Im Gebiet der Künste und ihrer Geschichte aber darf man zufrieden sein, wenn nur für eine Kunst die Auffassungsgabe in's Auge springt. Für die anderen muß Umherschauen, Lernen und gutes Glück weiterhelfen. So ist es für unseren Verfasser schon Ruhmes genug, daß an seiner Wiege wenigstens ein Theil der Musen ihm zugelächelt, soweit der Aesthetiker dieses Lächelns bedarf. Die Mißgunst der anderen in Gunst zu verwandeln, ist er um so strenger bemüht.

Entspricht diesen Vorzügen auch das gegenwärtige Werk, wer wird dann, Kunstkenner, Liebhaber, Künstler oder Historiker, hier nicht bei Zweifeln Rath, bei erlangter Einsicht Bestätigung suchen. Tage strotzender Kunstfülle bedürfen keiner Aesthetik. Die Schönheit genügt für Genuß und Schaffen. Wenn aber bei ringsher eingebürgerter Presa kein befruchtender Genius durch Kunstthaten auf

neuer Bahn vorwärts treibt, durchkreuzen sich tausend Fragen, die das Nachdenken entscheiden soll. Wir leben in solcher Zeit. Künstlern wie Laien thut Aesthetik Noth. Weniger für eigenes Schaffen — das muß sich entzünden und regeln aus sich selbst — aber als Leiter querfeldein laufenden Gefühls; als Compaß im Labyrinth der Geschichte; als Gesetzgeber beim Geschwirre grundloser Meinungen.

Und doch — so mancher, der sich in vorliegenden Band mit gutem Zutrauen vertiefen will, erfährt nur zu bald die vergebliche Mühe. Wer nicht schon Kant, Schelling, Solger und Hegel verstanden hat, kann auch unserem Verfasser nicht folgen. Für die ersten Grundlagen am wenigsten. Nicht weil Vischer etwa des Talentes entbehrt, Tiefsinniges und Schwieriges in Wendungen zu verdeutlichen, die Jedem geläufig sind. Daß er die Gabe schlagender Veranschaulichung vollständig besitzt, und im Ernste der Sache wie in Schalkheit und Muthwillen zu gebrauchen weiß, hat er anderwärts oft bewiesen. Schwäbischer Ursprung, Naturell und Freude an breiter Wirksamkeit lassen ihn gemeinhin den lebensreicheren Ausdruck weit der streng philosophischen Redeweise vorziehen. Nur diesmal, auf äußeren Anstoß vielleicht, scheint er zeigen zu wollen, daß auch Er bis zum Extrem im Stande sei, die weitgreifendsten Gedanken in philosophisch abstrakter Form zu geben. Schon die in Lehrbüchern beliebte Paragraphencintheilung, deren er sich bedient, und die noch beliebtere Scheidung in ein Knochengerüst allgemeiner Gedanken und Definitionen neben erläuternden Zusätzen, die das Fleisch und Blut erst gesondert bringen, deuten auf solchen Zweck. Dabei geht ihm die Körnigkeit ab, in welcher auch für rein wissenschaftliche Zwecke z. B. die Hegelsche Sprache noch die aristotelische übertrifft. Dies weiß Vischer so gut und besser als Andere. Auch wird er bereitwillig einräumen, ein steifleinenes Gewand könne nur dem Unkundigen imponiren, der nicht an sich selber beobachtet hat, daß jene philosophische Form leichter zu handhaben sei, als jede reichere, aus welcher auch in der Philosophie der ganze Mensch spricht; im Denken selbst voll Empfindung und Anschauung und immer besorgt, dem Leser zu Hülfe zu kommen.

Die Bequemlichkeit, alles vorauszusetzen, was der nicht philosophisch geschulte Leser erst lernen muß, macht auch den Versuch höchst unbequem, in einem Kunstblatte die nähere Vorstellung der Grundgedanken zu erleichtern, die Vischer entwickelt. Der ganze Standpunkt erscheint unnahbar. Wege und Brücken sind in der Eil nicht anzulegen; man muß bereits, um selbst nur das Allgemeinste zu fassen, mit auf dem gleichen Boden stehen.

(Fortsetzung folgt.)

Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München.

1. Einleitung.

„Das Volk der Denker" schilt uns das Ausland und denkt selten, daß wir die ironische Benennung in allem Ernste für uns in Anspruch zu nehmen das Recht haben. Es ist das Wesen des Denkers, im Zusammenhang zu denken; wie mit dem Schlag an die Glocke die Schwingung sich fortsetzt von Theil zu Theil, so weckt der Gedanke den Gedanken, und wie sie sich bewegen und berühren, treten sie rasch zu Chladnischen Figuren zusammen. Eine „allgemeine deutsche Industrie-Ausstellung" durfte nur genannt werden, um an ihre Verwandtschaft von geistiger Seite zu erinnern und das Verlangen nach einer Vereinigung aller Glieder rege zu machen. Nun erkannte man, daß die Industrie-Ausstellung ihre hohe nationale Bedeutung nur erhalte, wenn sich die Kunst daran anschlösse, und zwar die Kunst im weitesten Sinne, und hatte man Sculptur und Architektur in den Glaspalast aufgenommen, so suchten sich Dichtkunst und Musik und Malerei gleichzeitig ihre Bühnen in der Nähe; in nie erreichter Vollkommenheit wurden die dramatischen Meisterwerke unsrer größten Dichter zur Aufführung gebracht, ihnen folgen die Werke Mozarts und Beethovens in großen Concerten und Opern, und eine allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung vollendet mit geprüften Leistungen ausgezeichneter Maler das von der Industrie und ihren materiellen Interessen angefangene Bild. Das sind Ergebnisse des Denkens.

Und doch hat auch die ironische Bedeutung der Benennung ihr Recht. Wir sind „das Volk der Denker"; bei der Ausführung des Gedankens aber verlassen uns nicht selten Glück und Geschick, so daß er nicht immer in voller Stärke und Klarheit hervortritt. Ich kann mich begreiflicher Weise hier nicht auf die „Gesammt-Gastspiele" im Theater, noch auf die nachfolgenden Concerte einlassen; ich beschränke mich auf die Gemälde-Ausstellung. Wer hätte sich nicht gefreut, als er hörte, es solle in München eine Ausstellung stattfinden, ausschließlich für die gegenwärtige deutsche Malerei? Wer hätte nicht die Hoffnung daran geknüpft, darin eine Zusammenstellung von Werken zu erleben, in denen der gegenwärtige Zustand der Malerei in Deutschland sich kund gebe, so daß keine oder kaum eine der hervorragenden Erscheinungen vermißt, daß Mittelmäßiges und Bedeutungsloses fern gehalten werde? Oder war es Thorheit und Unrecht, zu glauben, daß sich die verschiedenen Malerschulen Deutschlands an einer „ersten allgemeinen deutschen Gemälde-Ausstellung" betheiligen würden? war es zuviel verlangt, daß Männer wie Cornelius, Overbeck, Veit, Kaulbach, H. Heß, Deger, Lessing, Lentze, Steinle und so manche der Höchstgefeierten zur Ausführung des guten, patriotischen Gedankens ihre Hand bieten möchten? Aber freilich wir sind „das Volk der Denker"; der Gedanke war gut, und damit — gut! „Bei seiner Verwirklichung wird es nicht an Mitteln und Leuten fehlen", denkt Jeder; dann hat er nichts Fertiges bei der Hand; dann vergißt er den Zeitpunkt; dann muß er andere Ausstellungen beschicken; dann fällt ihm gar nicht ein, daß Arbeiten von ihm in Privatbesitz, und auf eine bloße Bitte von ihm zu haben sind; dann läßt man auch gelegentlich den ganzen Gedanken fallen und flüchtet seine Bequemlichkeit hinter eine erhabene Geringschätzung. Und so können wir trefflich denken, aber zum Handeln in gleicher Trefflichkeit bringen wir es nur in seltenen Fällen.

Nach dieser Einleitung könnte es nun scheinen, als sollte von der in Rede stehenden Gemälde-Ausstellung wenig Erfreuliches berichtet werden. Das ist nun durchaus nicht der Fall. Im Gegentheil! Die Ausstellung ist überraschend schön und interessant; die schönste, die München bis jetzt erlebt hat und — Dank der Einrichtung der Prüfungs-Ausschüsse — fast ganz frei von Mittelmäßigkeiten. Auch haben die Künstler in Wien, so wie diejenigen in Dresden mit unverkennbarer Liebe den in der Einladung ausgesprochenen Gedanken erfaßt und mit Eifer und Einsicht durchgeführt, was nicht dankend und rühmend genug anzuerkennen ist. Düsseldorf ist außer allem Verhältniß zu den dort vereinigten Kräften gering vertreten; besser Berlin; Frankfurt und Stuttgart fast gar nicht; in München hat sich die Akademie zu schwach betheiligt, wie denn namentlich zu beklagen ist, daß von Kaulbach nur ein Bildniß, von Schwind und Schraudolph aber gar nichts da ist; die übrigen Künstler aber, namentlich die vom Genre- und Landschaftsfach, haben es sich angelegen sein lassen, die Ausstellung nach besten Kräften zu beschicken.

Im Ganzen ist die Historienmalerei nicht so karg bedacht, wie auf gewöhnlichen Ausstellungen; doch dürften landschaftliche und Genrebilder höhern Ranges in größerer Anzahl vorhanden sein. Ueber die „Perle der Ausstellung" sind die Ansichten verschieden;

doch vereinigen sich die meisten Stimmen, von denen die ich gehört, auf das von Bendemann gemalte Bildniß seiner Frau.

Die Ausstellung ist geöffnet von Morgens 9 Uhr bis Abends 5 Uhr und wird fleißig besucht; doch war noch niemals Gedränge, selbst nicht an den Tagen, wo der Eintritt nur 12 Xr. kostet. Die Einrichtung, daß mit der Eintrittskarte zu 30 Xr. ein Loos verbunden ist, das zu dem Besitz eines der ausgestellten Gemälde führen kann, hat allgemeinen Anklang gefunden; so wie jene, daß jeder Aussteller 6 Freiloose erhält. Auch die Lust des Ankaufens hat sich bereits mehrfach bethätiget und wird sich mehren, sobald durch den Ankauf die Zahl der verkäuflichen ausgezeichneten Bilder geringer wird.

Wenn ich es nun übernehme, einzelne der hervorragenden Werke zu besprechen, so erlauben Sie mir von der üblichen Weise, die Bilder nach ihren Klassen aufzuführen, abzuweichen und Sie von Saal zu Saal zu führen. Ich erreiche dabei gelegentlich den Zweck, Ihnen eine — wenn auch ganz allgemeine — Vorstellung von der Anordnung der Bilder zu geben, wenn es auch auf diesem Wege nicht möglich ist, das Verdienst anschaulich hervorzuheben, das der Maler, Herr Seibertz, sich durch eben diese Anordnung, die größtentheils sein Werk ist, um die Ausstellung erworben hat.

Künstler und Werkstätten.

III. Ernst Rietschel.

Selten vereinigen sich Kunst und Natur mit ihren bezaubernden Spenden zu so schönem Bunde wie in Dresden. Näher und inniger aber können sie nicht verschwistert sein, als auf der Brühlschen Terrasse. In dem weiland Palaste hat die Kunst ihr Heiligthum aufgeschlagen. Die Akademie mit ihren Hörsälen, Werkstätten, Ausstellungen, entfaltet hier unter tüchtigen Meistern und einem allverehrten Direktor, der selbst einer der ersten Altmeister neudeutscher Kunst ist, ein jugendkräftiges, vielversprechendes Leben; hier hat auch Rietschel mit seinen Schülern seine Werkstatt errichtet. Zu ihm soll heute unser Weg führen.

Eine schönere Vorbereitung auf zu erwartende Kunstgenüsse mag sich das Herz nicht wünschen. Ist man die breite Löwentreppe gemächlich hinaufgestiegen, so bietet sich in weitem Bogen die Elbe dar, mit ihren anmuthigen, weinbedeckten, laubumkränzten Hügelreihen, von denen die zahlreichen Villen, vor Allem die des Prinzen Albrecht von Preußen, freundlich herabwinken. Nach der andern Seite gewähren die beiden großartigen steinernen Brücken, mit ihren hochgewölbten Bogen sich mannigfach verschiebend, ein imposantes Bild, das durch die Prachtbauten zur Linken, die Häuser der Neustadt zur Rechten, im Hintergrund aber durch die sonnebeschienenen meißener Berglehnen einen malerisch reichen Abschluß gewinnt. Aber durch all die schöne Ferne wird die Seele nicht zerstreut. Es ist die Art dieser Gegend, in liebenswürdiger Begränzung den Blick des Beschauers gefangen zu halten und ihn immer wieder ins eigne Gemüth zurückzulenken, ihn friedlich und empfänglich zu stimmen, so daß man gesammelten Geistes die Pforten öffnet, die zu den Stätten der Kunst führen.

Während aber den Eintretenden die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, der an den Wänden hängenden, auf Konsolen erhobenen Abgüsse, der ringsum stehenden Modelle, Skizzen, in Arbeit begriffenen Werke noch nicht zum ruhigen Erwägen und Betrachten des Einzelnen kommen läßt, mag es förderlich sein, uns den Entwickelungsgang des Meisters in einigen andeutenden äußeren Zügen vor die Seele zu rufen.

Ernst Rietschel wurde am 15. Decbr. 1804 in Pulsnitz, einem kleinen, wenige Meilen von Dresden in der sächsischen Oberlausitz gelegenen Städtchen, geboren. Die in dürftigen Verhältnissen lebenden Eltern bestimmten den Knaben, trotz der schon früh mit großer Lebhaftigkeit erwachten Lust am Zeichnen und bildnerischen Schaffen, zu einem bürgerlichen Gewerbe. Aber je mehr dieser aufgedrungene Lebensberuf mit seiner innersten künstlerischen Natur contrastirte, um so energischer brach sich sein Genius durch diese Hindernisse Bahn. Genährt durch die Nähe von Dresden und dessen herrliche Sammlungen, brachte er es dahin, daß er im Jahre 1820 als sechzehnjähriger Jüngling die dortige Akademie beziehen konnte. Nicht lange, so erregte der talentvolle Schüler Aufmerksamkeit, und wurde durch die damals üblichen akademischen Geldpreise mehrmals ausgezeichnet und in seinen Studien unterstützt. Im Jahre 1823 war er so weit, daß er beim Hofbildhauer Pettrich seine Uebungen im Modelliren begann. Hier machte er bald so rüstige Fortschritte, daß er, nach Aneignung der praktischen Fertigkeiten, so weit sie ihm dort geboten werden konnten, sich auf sich selbst angewiesen sah, um so mehr, da das Streben nach höherer künstlerischer Ausbildung dort keine Befriedigung fand. So führte er denn, ganz sich selber überlassen, ohne Kenntniß der technischen Behandlung großer Figuren und ohne erfahrnen künstlerischen Rath, im Auftrage des Gräflich Einsiedelschen Eisenwerkes Lauchhammer eine gegen 8 Fuß hohe Statue des Neptun für den Marktbrunnen zu Nordhausen aus. Es war seine erste selbständige Arbeit, die, wie man leicht denken kann, unter unendlichen den jungen Künstler oft bis zur Entmuthigung herabstimmenden Schwierigkeiten zu Stande kam.

Indeß war der damalige Kabinetsminister Graf von Einsiedel auf das bedeutende Talent des strebsamen Anfängers aufmerksam geworden und verhalf diesem durch seine Unterstützung dazu, im Jahre 1826 sich nach Berlin zu Rauch zu begeben. Dieser nahm sich mit fast väterlichem Wohlwollen des jungen Mannes an, der sich bald unter den Schülern des Meisters hervorthat und schon im folgenden Jahre bei der Concurrenz um das akademische Reisestipendium für Italien den ersten Preis zuerkannt bekam. Da er aber als Nichtpreuße nicht concurrenzfähig gewesen war, so wurde ihm, auf Empfehlung des akademischen Senats, der verdiente Preis von seiner heimischen Regierung bewilligt. So groß nun auch sein Verlangen nach Italien war, so blieb er doch noch eine Zeitlang bei seinem Meister, half ihm bei der Ausführung mehrerer Werke und begleitete ihn sodann nach München, wo er an den Arbeiten für das Denkmal des Königs Maximilian Joseph Theil nahm. Außerdem fertigte er hier noch das Modell zu einer Figur für das Giebelfeld der Glyptothek und begab sich erst nach Vollendung desselben im August 1830 nach Italien. Ohne eine größere Arbeit zu unternehmen, lebte er hier nur seinen Studien und der Anschauung der Meisterwerke und Kunst; denn schon das folgende Jahr rief ihn zurück, um dem ehrenvollen Auftrage zu entsprechen, ein großes Monument für den verstorbenen König Friedrich August von Sachsen auszuführen. Er fertigte in Berlin das Hülfsmodell zur kolossalen Statue des Königs und brachte in Dresden, wohin er im Jahre 1832 als Professor an die Akademie der Künste berufen wurde, die Arbeiten dazu bis 1835 zum Schluß.

Dies Denkmal ist dasselbe, welches in Erz ausgeführt mitten im Hofe des Zwingers zu Dresden steht. Rings umschlossen von den Flügeln dieses im üppigsten Rococo aufgeführten Gebäudes und dem neuen prächtigen Museum, erhebt sich das Monument aus einem Walde von Orangen, die zur Sommerzeit eine sprudelnde Fontaine umgeben. Die Figur des Königs, in reich mit erhabener Arbeit verziertem Sessel sitzend, ist von schlichter, würdevoller Haltung und sorgfältiger Ausführung, so weit man sehen kann. Denn leider ist das Postament, auf dessen Ecken die Gestalten der vier Haupttugenden, Weisheit, Gerechtigkeit, Frömmigkeit und Milde stehen, so hoch, daß es die Hauptfigur, derentwillen es da ist, in zu starker Ver-

kürzung dem Auge mehr entzieht als entgegenträgt. Man muß sich daher an der Schönheit der weiblichen Figuren, welche anspruchslose Grazie mit statuarischer Würde vereinen, schadlos zu halten suchen.

Während nun Rietschel in seiner neuen Stellung mit liebevollem Eifer seiner Schüler sich annahm und den Grund zu einer tüchtigen Bildhauerschule in Dresden legte, ruhte auch seine schöpferische Kraft nicht. Zu seinen nächstfolgenden monumentalen Arbeiten gehört das Giebelfeld des neu nach Schinkel's Plänen erbauten Augusteums in Leipzig, welches, in Stuck ausgeführt, die vier Fakultäten enthält. Für die Aula desselben fertigte er einen Cyklus von zwölf großen Reliefs, die Kulturgeschichte der Menschheit darstellend, so wie die vier Marmorbüsten des regierenden Königs Anton, des Mitregenten Prinzen Friedrich August, der Prinzen Maximilian und Johann, Arbeiten, die eine gesunde, schlichte Auffassung mit feiner, sorgfältiger Durchführung paaren. Diesen Werken schlossen sich seit 1839 die Sandsteingruppen der beiden Giebelfelder des neu erbauten Theaters zu Dresden an, die Mythe von Orest und die Verklärung der Musik darstellend, schöne, geistvolle Compositionen, die mit geschickter Raumbenutzung die dargebotene Fläche ausfüllen. Mehrere ebenfalls in Sandstein ausgeführte Statuen kommen dazu, als Schmuck für die Vorderseite des Theaters, darunter die zu beiden Seiten des Eingangs in Nischen angebrachten Figuren Göthe's und Schiller's von besonderer Bedeutung sind. Beide Dichterfürsten, im Kostüm ihrer Zeit, das ein schön drapirter Mantel theils zeigt, theils verhüllt, haben hier, wo ihr Reich ist, wo sie so zu sagen zu Hause sind, sich niedergelassen, ihren Thron aufgeschlagen. Göthe in fester, gesammelter Haltung, gerade aus blickend, zeigt sich wie ein Herrscher, der ebenso frei von Anmaßung wie von Unterschätzung, sich auf seinem Platze fühlt, weit hinausragend mit seinem olympischen Haupt über die Köpfe der Vasallen. Schiller in erregterer Stellung, vergessend der Außenwelt, die ihm umgiebt, ja des eignen Ich's, wendet im begeisterten Aufschauen den Kopf nach oben, so daß man unten stehend von den kühnen Zügen zu wenig erblickt, — ein Uebelstand, um dessentwillen man gleichwohl keine Linie von der vollendet schönen Figur geändert sehen möchte.

Diesen Arbeiten folgten nun die Modelle der Gruppen für das Giebelfeld des Berliner Opernhauses, die in Zinkguß ausgeführt wurden. Auch hier, wo R. den Genius der Musik, umgeben von Gesang und Tanz, Poesie und Malerei darstellte, giebt sich der feine Schönheitssinn des Meisters sowohl im Einzelnen wie in der klaren Anordnung und Vertheilung überall zu erkennen. Außer andern Werken gehört in jene Zeit noch eine 3 Fuß hohe, im Besitz des Banquiers v. Stieglitz zu Petersburg befindliche Marmorstatue des Ceres.

Hatte bei den bisher genannten Werken der Künstler theils allegorisch-mythologische Compositionen in edler, reiner Auffassung, im Geist der Antike ausgeführt, theils Bildnißfiguren, sei es zu monumentalen oder privaten Zwecken, mit einem lebendigen Gefühl für das Charakteristische, Individuelle behandelt, so zeigte er sich in der 1847 vollendeten lebensgroßen Gruppe einer Pietas — Maria am Leichname Christi knieend — auf einem ganz verschiedenen Gebiete nicht minder trefflich. Dies edle Werk, das den oft behandelten, nie zu erschöpfenden Gegenstand der höchsten Mutterliebe im Schmerz um den Tod des herrlichsten Sohnes ebenso neu und eigenthümlich als tief und ergreifend uns vor Augen stellt, ist eine der schönsten Blüthen wahrhaft christlicher Kunst, die, frei von den Einseitigkeiten beschränkter, geschichtlich überwundener Richtungen, gerade dadurch die tiefste Seele des Beschauers mit unwiderstehlicher Gewalt ergreift, daß sie den ewigen, menschlichen Inhalt der Legenden und heiligen Geschichten im Bilde zu fassen weiß. Wir verweisen auf No. 26. des Jahrgangs 1850 vom Deutschen Kunstblatt, wo bei Gelegenheit der Berliner Ausstellung dies schöne Werk gewürdigt worden ist. Gegenwärtig wird es von R. für den König von Preußen in Marmor ausgeführt und schreitet seiner Vollendung entgegen.

Aus derselben Zeit rühren die bekannten Reliefmedaillons der vier Tageszeiten, in ihrer naiven Grazie unübertrefflich. Daß R. vier Kinder zu Mittelpunkten dieser Darstellung wählte, hielt nicht allein alles Frostige der Allegorie fern, sondern gestattete auch den lebendigsten, ungesuchtesten Ausdruck des Gedankens. In der Kinderwelt berührt uns am Reinsten jene unbefangene Anmuth, die aus dem harmonischen Zusammenleben mit der Natur entspringt, und die uns durch Erkenntniß und Bildung ein verlornes Paradies wird. Nur selten ist die Bildung von so harmonischer Vollendung, daß sie sich wieder zu jener ursprünglichen naiven Grazie erhebt. Drum kommen auch im Kinde die natürlichen Grundlagen des menschlichen Daseins am reinsten zur Erscheinung. Indem daher R. im vorliegenden Falle an vier anmuthigen Knaben den Einfluß der verschiedenen Tageszeiten darstellte, verkörperte er diese selbst auf die glücklichste, ansprechendste Weise. Einen lieblicheren Zimmerschmuck als diese kleinen Medaillons giebt es nicht.

Von verwandter Richtung ist ein andres Medaillon, das eine Reliefdarstellung des Christengels umschließt. Eine frauenhaft huldvolle Engelgestalt schwebt herab, der Welt das Christuskind entgegentragend, das in kindlicher Freude mit einer Bewegung, die zugleich segnend wird, die kleinen Arme ausbreitet. Zwei liebliche Engelknaben umschweben die hohe Gestalt und runden aufs Schönste die Gruppe. — Einem andern Kreise gehören die beiden auf Panthern reitenden Amorinen an, und hat der Meister in jenem eben erwähnten Relief tiefere Saiten der Empfindung mit Erfolg anzuschlagen gewußt, so versteht er hier wieder durch naives Naturleben das Auge aufs lieblichste zu überraschen. Besonders der eine Amor, der sich mit lebhaftem Affekt an den Hals des mit ihm unbändig durchgehenden Thieres klammert, ist von prägnantestem Ausdruck, voll jäher Bewegung. Der andre dagegen, der den mächtigen Panther mit Gewalt zu zähmen und zusammenzuhalten weiß, ist gedrungener in Composition und Behandlung. Die sinnige Nebenbeziehung auf ethische Verhältnisse, die der Beschauer hier hineinzulegen sich gern gedrungen fühlt, bedarf kaum der Andeutung.

Aus der großen Menge von Portraitdarstellungen, die R. außerdem ausführte, heben wir nur noch die Medaillonreliefs von F. Hiller dem Componisten, Ed. Devrient dem Schauspieler, Berthold Auerbach, Moritz von Schwind mit dem stierähnlich derben, gedrungenen Kopfe, Fr. Liszt, so wie das Doppelrelief Robert Schumanns nebst seiner Frau hervor; sodann die Büsten Felix Mendelssohn-Bartholdys, Carus und andrer Notabilitäten der Kunst und der Wissenschaft. Für die Walhalla fertigte R. die Marmorbüsten Luthers und des Kurfürsten August II von Sachsen. Sie Alle, schon durch ihre Gegenstände interessant nach verschiedenen Seiten, bekunden die schlichte Wahrheit der Auffassung, die feine liebevolle Durchbildung, den lebendigen Sinn für das Charakteristische, kurz alle die Eigenschaften, die Rietschels Bedeutung ausmachen.

Wir haben aber noch mehrerer großen Monumentalwerke zu gedenken, die den oben erwähnten verwandten Arbeiten in neuerer Zeit gefolgt sind. Da ist zunächst das Denkmal für Thaer, den Begründer der rationellen Landwirthschaft, zu Leipzig 8 Fuß hoch in Bronze ausgeführt und im Jahre 1851 enthüllt. Berühmter als dieses und alle früheren Arbeiten ist die Lessingstatue geworden, die R. bis 1853 für Braunschweig vollendete. Sie ist bereits durch kleine Abgüsse allgemein bekannt und bewundert; aber um ihre volle Bedeutung zu erfassen, muß man sie in dem 8 Fuß

hohen Bronze-Original kennen oder den gleich großen Gyps-Abguß gesehen haben, der oben im Treppenhause des Dresdener Theaters steht. Wie mächtig und frei tritt hier Lessing der Befreier vor uns hin! Ein kühner reformatorischer Hauch weht aus der ganzen Gestalt, aus Haltung, Mienen und Geberde den Beschauer an; das Auge blickt voll und groß um sich, überwölbt von einer Stirn, die der Hort edler, männlicher Gedanken ist. Und doch wie vollkommen anspruchslos, schlicht und natürlich die ganze Figur! wie so gänzlich ohne jeden Anflug eines theatralischen und gesuchten Pathos! So, und nicht anders konnte — das ist das Gefühl, mit welchem dieser Anblick uns erfüllt — der Mann dargestellt werden, der sein Volk von pseudotragischer Hohlheit befreite, der es von den angeschraubten Stelzen ab- und auf seine eignen Füße zurückbrachte. Darum ruht er auch selbst so stark und fest auf eignen Sohlen, darum trägt er Nacken und Haupt so hoch und frei, in seiner ganzen Erscheinung Nichts mehr, aber auch Nichts weniger als ein echter deutscher Mann.

In der Behandlung dieser herrlichen Figur schlug nun R. einen Weg mit Entschiedenheit ein, der für die vollkommne Befreiung der Skulptur von conventionell hergebrachten Darstellungsmitteln epochemachend zu werden verspricht. Er faßte, wie man weiß, Lessing durchaus in der Tracht seiner Zeit auf. Indem er die bequemen Mittel einer verallgemeinernden Idealisirung verschmähte, setzte er sich das schwierige Ziel, dem Streben nach charakteristischer, individueller Gestaltung zu seinem vollen Rechte zu verhelfen. Wie vollkommen er dies erreicht, wie er die übel berufene Tracht jener Zeit getreu beibehalten, aber in feinster Weise stylistisch behandelt, wie er dadurch ein Denkmal geschaffen, so charakteristisch lebenerfüllt, wie kaum ein andres neuerdings hervorgebracht worden ist, weiß Jedermann. Wir haben nur noch besonders an die hohe Vollendung zu erinnern, mit welcher das ganze Werk in allen seinen Theilen durchgebildet ist.

Ueber das hier so glanzvoll vertretene Princip werden wir uns in einem zweiten Artikel, bei Gelegenheit der Betrachtung der Arbeiten, die gegenwärtig in der Werkstatt Rietschels in der Ausführung begriffen sind, aussprechen.

Zur Kupferstichkunde.

Der Custos der Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien, F. Ritter von Bartsch, hat eine Beschreibung der merkwürdigsten Blätter dieser an Incunabeln der Chalcographie und Xylographie so reichen Sammlung herausgegeben*), welche den Kunstforschern nur höchst willkommen sein kann und den Wunsch erregt, daß auch die Vorsteher ähnlicher Cabinette, wie jene in Dresden, Berlin, München ꝛc., es unternehmen möchten, ihre Schätze von alten Kupferstichen und Holzschnitten, welche sich oft nur in einem einzigen Exemplar erhalten haben, durch genaue Beschreibung bekannt zu machen. Die Geschichte dieser Kunstzweige würde durch derartige Mittheilungen außerordentlich gewinnen, manche Bruchstücke würden sich zu einem Ganzen reihen und dadurch mehr Licht in den dunkeln Anfängen verbreitet werden.

In neuerer Zeit sind Abdrücke sogenannter Niellen vielfältig zum Vorschein gekommen, die als Produkte einer Zeit, in welcher die Druckerkunst unbekannt war, nicht zum Abdrucke bestimmt, sondern als bloße Verzierungen an Bücherdeckeln, Reliquarien ꝛc. verwendet wurden. Derartige Abdrücke, Behufs der Täuschung gewöhnlich auf altem vergilbtem Papier oder Pergament mit bräunlicher Schwärze abgezogen, müßten bei Beschreibungen von Sammlungen von den wirklich alten Drucken durch gewissenhafte Angabe genau geschieden werden, weil sonst mancherlei Irrthümer und Verwirrungen in der Geschichte des Kupferstichs herbeigeführt und fortgepflanzt werden.

In dem angeführten Werk von Bartsch wird gleich unter Nr. 1 mit der Beschreibung eines derartigen neuen Drucks als eines alten Produkts der Chalcographie also begonnen:

„I. Papierabdrücke niellirter Platten.

Altflorentinisches Niellowerk.

„Christus als Lehrer auf einem Thronstuhle sitzend. Er hält den Evangeliencodex mit der linken, auf den Schenkel gestützten Hand und ertheilt mit der gegen die Mitte der Brust erhobenen Rechten den Segen. Das mild-ernste Haupt umgiebt ein Heiligenschein, mit breiten beschatteten Kreuzesspangen darin. Die Hände und die auf einem Schemel ruhenden entblößten Füße sind ohne Wundmale. Das griechische Alpha und Omega (Anfang und Ende) haften zu beiden Seiten der Thronlehne. Im Abdruck erscheinen die angegebenen Buchstaben im Gegensinne, links das Ω, rechts das A; ebenso geschieht die Segenspendung mit der linken Hand. Höhe 4 Z. 5 L., Breite 2 Z. 4 L.

„Dieser Niello, in streng-byzantinischer Auffassungsweise gemacht, wird dem Schlusse des 14. Jahrhunderts, etwa von 1380 gegen 1400, angehören. Der Pergamentdruck muß von der Platte selbst mittelst der Presse abgezogen sein, wofür die technische Vollendung spricht. Er fand sich im innern Buchdeckel einer Agenda von 1483 eingeleimt, welche im Besitze des Grafen Weischlitz im Vogtlande verblieb. Somit ein Anhalt für die beiläufige Entstehung des Druckes selbst. Der tuschartige Ueberzug, welcher die Composition verdunkelt, mag durch eine zu große Erhitzung der Platte beim Einmachen der Schwärze entstanden sein, indem die erwärmte Pergamenthaut durch das Austreten des eignen Fettstoffes den Farbenruß zu schnell einsog und also fixirte ꝛc."

Dieser angeblich altflorentinische Niello, von welchem der Unterzeichnete ebenfalls einen Abdruck auf Papier besitzt, rührt mittelbar von einer Kupferplatte her, welche sich auf dem Deckel eines Codex in der Universitäts-Bibliothek zu Erlangen befindet. Die Platte ist vergoldet und bis auf die Christusfigur und die beiden Buchstaben A und Ω emaillirt. Sie wurde vor einigen Jahren von einem Kunstfreunde in Nürnberg, ohne die entfernteste Absicht, eine Täuschung hervorzurufen, auf galvanischem Wege nachgebildet. Nachdem zwölf Abdrücke gemacht waren, wurde die neue Platte ebenfalls theilweise emaillirt. Der im Wiener Cabinet befindliche Abdruck auf Pergament, welcher angeblich von einem Buchdeckel abgelöst sein soll, ist ohne Zweifel einer der neuen Abdrücke, deren einige an Liebhaber, unter Angabe des Sachverhältnisses, abgegeben wurden. Daß der „tuschartige Ton" durch eine zu große Erhitzung der Platte beim Abdrucken entstanden sein soll, ist ein Irrthum, indem derselbe lediglich durch die Behandlungsweise der Copie hervorgebracht ist. In ähnlicher Weise mögen manche sogenannte Incunabeln in öffentliche und Privatsammlungen gelangt sein. **C. Becker.**

*) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek zu Wien. In einer Auswahl ihrer merkwürdigsten Blätter dargestellt von F. Ritter von Bartsch. Wien 1854. Traumüller. 8.

Kupferwerk.

Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart, herausgegeben von Dr. Ernst Guhl und J. Caspar. Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert.

Von **C. Schnaase.**

Vor fast zehn Jahren (1845) begann die Herausgabe des umfangreichen, obengenannten Werkes, damals unter der Redaktion des Professors August Voit in München; seit 1847 unter der des jetzigen Herausgebers. Seit dem vorjährigen Herbste liegt es vollendet vor uns und erwartet die ausführliche Besprechung, die vielleicht wegen der kolossalen Masse seines Stoffs sich so lange verzögerte und ihm, nachdem es hoffentlich schon längst in den Händen vieler Leser dieser Blätter ist, endlich zu Theil werden soll.

Die Verlagshandlung rühmt in ihrem Prospektus, daß es ein Werk sei, wie es noch bei keinem andern Volke auch nur beabsichtigt worden. Sie sagt nicht zu viel. Auch in der Literatur, namentlich der kunsthistorischen, verleugnen sich die verschiedenen Nationalitäten der daran mitarbeitenden Völker nicht. Die Britten nehmen unbezweifelt die erste Stelle in Prachtwerken ein; für ihr Vaterland, für die Normandie, die sie als ihr Stammland betrachten, für das Alterthum, für die Länder des Südens, welche ihre Reiselust reizen und ihrer Phantasie zusagen, haben sie Bedeutendes geleistet. Aber ihre Neigung führt sie auf das Einzelne, eine allgemeine Geschichte der Kunst ist bei ihnen kaum vorbereitet. Bromley's vor Jahren begonnenes Unternehmen ist nicht über das Alterthum hinausgediehen. Lord Lindsay's Kunstgeschichte giebt eigentlich nur über die frühern italienischen Malerschulen nähere Nachrichten. Hope's Werk bezieht sich nur auf Architektur und ist, näher betrachtet, doch nur eine völlig dilettantische Arbeit. Auch Freeman's Geschichte der Architektur ist ein kurzes Handbuch und läßt gewaltige Lücken. Die kunstgeschichtliche Literatur der Franzosen ist in andrer Weise überaus reich; sie haben prachtvolle Reisewerke und Clarac's Museum der Sculptur giebt wenigstens für diesen Kunstzweig eine bedeutende Sammlung von Abbildungen. Aber im Ganzen haben ihre heutigen Archäologen mit den erst vor wenigen Jahrzehnten gewissermaßen neu entdeckten überreichen Schätzen der mittelalterlichen Kunst auf ihrem eignen Boden vollauf zu thun; sie sammeln und haben noch nicht Zeit gehabt, das aufgehäufte Material vollständig zu bearbeiten, viel weniger noch, auch das Ausland genügend zu berücksichtigen. Caumont's Histoire sommaire de l'Architecture, so viel sie gewirkt hat, beabsichtigt und giebt doch nur eine summarische Geschichte der französischen Architektur des Mittelalters. Auch Daniel Ramée's Manuel de l'histoire de l'Architecture läßt sich nicht eben tief auf das Ausland ein. Bourassé, Batissier, Joseph Bard, Corblet und Andere haben archäologische Handbücher geschrieben, die aber selbst als solche weder sehr gründlich, noch sehr umfassend und jedenfalls ohne oder mit wenigen Abbildungen sind. Chapuy führt uns mit seinen geistreichen Zeichnungen in alle Länder des Abendlandes, aber sie sind vereinzelt und ohne Plan. Gailhabaud's Monumens anciens et modernes umfassen zwar die Baukunst aller Epochen und Nationen, aber nur durch vereinzelte Monumente, bei deren Wahl kein festes System zum Grunde gelegt ist. Ein graphisches, die ganze Kunstgeschichte umfassendes Werk ist noch nicht einmal versucht. Die Italiener endlich kommen nun gar über die Gränzen ihres schönen Landes nicht leicht hinaus, und Agincourt, der das Verdienst hat, zuerst den Gedanken einer graphischen Geschichte aller bildenden Künste für eine wichtige Periode in Ausführung zu bringen, ist völlig Italiener geworden. In Deutschland streben wir stets nach dem Allgemeinen, wir glauben nichts zu wissen, wenn wir nicht alles wissen, wir wollen nicht anders anfangen, als mit dem Anfange der Dinge. Das hat im Politischen und Praktischen, wie uns nur zu sehr bekannt ist, seine erheblichen Nachtheile, es ist auch in der Wissenschaft nicht ohne Gefahr. Aber es ist eben unsere durch natürliche und geschichtliche Entwickelung bedingte Anlage, die wir nicht unterdrücken, sondern ausbilden sollen, und die uns zu Unternehmungen befähigt, zu welchen die andern Nationen nicht Neigung oder Beruf haben, welche aber doch die gemeinsame geistige Arbeit wesentlich fördern und daher auch im Auslande mit Dank aufgenommen werden. Den Beweis hierfür giebt die Anerkennung, welche Kugler's Handbuch der Kunstgeschichte überall gefunden hat. Es war eben die erste umfassende Uebersicht des ganzen weiten Gebiets der Kunstgeschichte, die Ausführung eines Gedankens, der jenseits des Rheins, des Kanals und der Alpen noch kaum zum vollen Bewußtsein gekommen war. Nur auf deutschem Boden, wo die philosophische Lehre von der organischen Entwicklung der Völker und von dem innern Zusammenhange der ganzen Geschichte der Menschheit zum Gemeingut geworden war, hatte man sich geübt, auch die Kunst unter diesem Gesichtspunkte aufzufassen. Nur hier war daher das Material zu einer solchen Gesammtübersicht vorbereitet.

Bei dem Erfolge des Kuglerschen Handbuches lag der Wunsch nahe, auch für die zum Verständniß der Kunstgeschichte erforderlichen Abbildungen die Leser, Lehrer und Lernende, nicht erst auf die große Zahl verschiedener Kupferwerke, in welchen dieselben zerstreut sind, verweisen zu dürfen, sondern ihnen das Nöthige in einem Werke, gleichsam einem graphischen Handbuche, zu bieten. Dies ist der Gedanke des vorliegenden Werks und man muß der Verlagshandlung Dank wissen, daß sie auch diesen Plan aufgefaßt und auf deutschem Boden ausgeführt hat.

So leicht der Gedanke sich ergab, so schwierig war dennoch die Ausführung. Es verstand sich zwar von selbst, daß nicht die ganze gewaltige Zahl der Kunstwerke, die Kugler's Handbuch nennt, wiedergegeben werden durfte. Nur von Beispielen für die verschiedenen Gattungen und Richtungen, von einer sehr beschränkten Auswahl konnte die Rede sein. Allein wie groß ist nicht schon die Zahl dieser Gattungen und Richtungen, wie viele Jahrhunderte und Nationen haben an dem Pantheon der Kunst gearbeitet, wie mannigfaltig sind die Gesichtspunkte, welche dabei berücksichtigt werden mußten. Wie schwer war es, dies Alles in einem verhältnißmäßig concisen und wohlfeilen Werke, wie es doch seinem Plane nach sein mußte, zu vereinigen. Es gehörte immerhin noch Muth von Seiten der Verleger und des Herausgebers dazu.

Vor Allem mußte man sich entscheiden, welchen Bedürfnissen man dienen, welchem Theile des Publikums man es bestimmen wollte. Es ließe sich eine Behandlung der Kunstgeschichte denken, welche auf die Darstellung ganzer Kunstwerke, als auf etwas Unerreichbares, verzichtend und sie im Allgemeinen voraussetzend sich nur an Details hielte, also etwa die Architektur der verschiedenen Perioden und Völker durch Profile und feinere Gliederungen charakterisirte, die Sculptur und die Zeichnung überhaupt durch die Linienführung und die Auffassung menschlicher Gestalten, die Malerei durch die Andeutung der Compositionsweise u. dgl. Eine graphische Kunstgeschichte dieser Art würde für die, welche auf der Höhe künstlerischer Bildung stehen, überaus lehrreich sein, sie würde die Geheimnisse der Kunst, die Urgesetze der welthistorischen Formentwicklung berühren. Aber sie würde nur ein sehr kleines Publikum haben, und zwar ein sehr kritisches, dem in einem Sammelwerke doch kaum genügt werden könnte, und das lieber an die Quellen geht. Ueberdies setzte sie eine wahrhaft künstlerische Thätigkeit des Unternehmers und mithin ein individuelles Element voraus, das grade dem Lehrzwecke nachtheilig sein würde. Dies konnte also un-

möglich die Aufgabe des beabsichtigten Werkes sein. Es mußte sich auch für die Leser des Handbuchs, welche noch der ersten Anschauungen bedürfen, für den Lehrer eignen, der seine Schüler anregen und das Feinere und Detaillirtere dem spätern Studium überlassen will. Auch den weiter Vorgeschrittenen konnte es in dieser Weise als ein Handbuch zum Nachschlagen und zur Auffrischung der Erinnerung dienen. Man wird nicht darüber zweifeln, daß ein solches Unternehmen zeitgemäß und höchst nützlich ist. Die Kunstgeschichte ist zwar noch lückenhaft, aber allem Anscheine nach nahe daran, die Vollständigkeit, die ihr überhaupt vergönnt sein wird, zu erlangen. Dazu bedarf sie aber vieler Kräfte und in der That rüsten sich Viele in ihrem Dienste. Die Literatur wächst fortschreitend und die Zahl der Lernbegierigen in noch höherem Grade. Diesen vor Allem mußte eine Anleitung geboten werden, ein anregender graphischer Vortrag, der sie einführt, ohne ihre noch schwachen Kräfte zu ermüden.

Dies ist der Standpunkt, auf welchen der Herausgeber sich gestellt hat. Er will die verschiedenen Richtungen der Kunst repräsentiren, die Worte des kunsthistorischen Vortrages versinnlichen. Er giebt daher ganze Kunstwerke; Details nur auf den Kunststufen höchster Ausbildung, bei der griechischen und bei der gothischen Architektur und auch da gleichsam nur zur Probe. Grundrisse dagegen, als ein leichtes, verständliches und zur Verständigung unentbehrliches Hülfsmittel, sind oft beigefügt.

Auch so ist der Umfang des Werkes höchst bedeutend. Es sind 115 Tafeln in Quersolio sehr vollständig gefüllt, jede mit durchschnittlich etwa 10 Abbildungen, eher mehr als weniger. Wir erhalten daher eine Anschauung von mindestens 1150 Kunstwerken. Die Eintheilung und der Gang des Werkes folgt im Wesentlichen Kugler's Handbuche. Es zerfällt wie dieses in vier Abschnitte.*) Die beiden ersten, die Kunst auf ihren frühern Entwickelungsstufen (wo wie bei Kugler keltische und amerikanische Monumente der ägyptischen, persischen, indischen und assyrischen Kunst vorangehen) und die Denkmäler der klassischen Kunst (Griechen, Etrusker, Römer) werden auf 34 (12 und 22) Tafeln abgehandelt und bilden nach der Einrichtung des Atlas den ersten Band desselben. Dem Mittelalter sind 32, der modernen Kunst dagegen 49 Tafeln eingeräumt. Die meisten Tafeln enthalten nur Werke von einer der drei Künste, doch sind Plastik und Malerei zuweilen aus Gründen der Raumersparniß, wie es auch füglich geschehen konnte, verbunden. Das Verhältniß der architektonischen zu den bildnerischen Tafeln ist in der alten Kunst, den beiden ersten Abschnitten, genau gleich, 17:17. Im Mittelalter überwiegt die Architektur, 21:11. In der modernen Kunst dagegen überwiegt in höherem Grade die Malerei, welche allein 32 Tafeln einnimmt, während die Sculptur 10, die Architektur sogar nur 7 Tafeln erhalten haben. Diese Verhältnisse wird man um so mehr dem wirklichen Werthe der Künste in diesen verschiedenen Perioden entsprechend finden, wenn man bedenkt, daß nach Kugler's Eintheilung die neuere Zeit die gesammte italienische Kunst vom Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts und die nordische Malerei von den Zeiten des Eycks, nicht aber die gothisch gebliebene Architektur des fünfzehnten Jahrhunderts in den außeritalienischen Ländern umfaßt.

Bei der nähern Betrachtung des Einzelnen will ich den ersten Abschnitt übergehen und nur kurz bemerken, daß er dem Zwecke des Werks völlig entsprechend und genügend zusammengestellt ist. Die Aufgabe war in der That bei dem beschränktern Material, das aus dem Alterthume auf uns gekommen ist, bei der schärfern Sonderung der Völker in ihrer künstlerischen Entwickelung eine sehr viel leichtere, als bei andern Perioden, und überdies durch mannigfache Vorarbeiten ähnlicher Art vorbereitet. Als ein Beweis der Sorgfalt der Herausgabe ist zu bemerken, daß der assyrischen Kunst, welche zur Zeit der ersten Auflage des Kuglerschen Handbuchs noch unbekannt und deshalb in der ursprünglichen Anlage des Atlas nicht berücksichtigt war, eine besondere, später nachgelieferte Zusatztafel (XI. A.) gewidmet ist.

Auch in dem folgenden, dem Mittelalter (der „romantischen Kunst") gewidmeten Abschnitte ergab sich die Anordnung nach dem Schematismus des Handbuches sehr leicht. Die Begriffe des altchristlichen Styls, der Kunst des Islam, des romanischen und des s. g. germanischen Styls ergeben vier Abtheilungen, in denen dann jedesmal einer oder mehreren architektonischen Tafeln die der Sculptur und der Malerei gewidmeten folgen. Die erste der gedachten Unterabtheilungen enthält vier Tafeln. Der altchristliche Basilikenbau wird durch die in einer Innenansicht, zwei Durchschnitten und dem Grundriß dargestellte St. Paulskirche bei Rom anschaulich gemacht, S. Clemente zeigt die vollständige Anlage und Ausstattung einer solchen Basilika. S. Agnese und S. Prassede sind Beispiele einiger Modificationen. S. Apollinare mit dem den ravennatischen Kirchen eigenthümlichen runden Glockenthurme und S. Martino lehren wie der Basilikentypus in Ravenna, der zweiten, für die Ausbildung desselben wichtigen Stadt Italiens, die Kirche zu Bethlehem, wie er im Orient aufgefaßt wurde. Der Plan von St. Gallen, freilich nur nach der unvollkommenen Zeichnung bei Mabillon, nicht nach dem von Keller veröffentlichten Originale, deutet auf die Anwendung dieses Typus in den nordischen Ländern hin. Der Gegenstand ist erschöpft. Etwas kürzer ist auf der folgenden Tafel die „byzantinische Architektur" behandelt; die Sophienkirche zu Konstantinopel, S. Vitale zu Ravenna, und die Kaiserkapelle zu Aachen, ergeben zwar die Hauptbedingungen des ältern byzantinischen Baustyls und seines Einflusses auf das Abendland, seine spätere Gestaltung wird aber nur durch die Klosterkirche von Vourkano repräsentirt. Dagegen geben die Tafeln 36 und 37 die altchristliche Sculptur und Malerei bis zum 8. Jahrhundert, Statuen, Sarkophage, Wandmalereien und Miniaturen in 26 Beispielen sehr vollständig. Die Kunst des Islam, natürlich nur Architektur, ist, wie es sich nicht anders thun ließ, nach Ländern behandelt, die spanisch-maurische, die ägyptisch-arabische, und die persisch-indische Architektur erhalten jede eine Tafel. Die höchst primitive Gestalt der Moschee von Kordova und die eleganten Formen der Alhambra machen den Hauptbestandtheil der ersten dieser Tafeln (38) aus. Taf. 39 giebt aus der alterthümlichsten Moschee Kairo's, der des Ebn Tulun nur einige Kapitäle, von der Moschee el Moyed das Innere, von der des Sultan Hassan Durchschnitt und Grundriß. Der Gebrauch des Spitzbogens, das Stalaktitengewölbe, die eigenthümlichen Mauerbekrönungen dieser Schule sind durch Beispiele anschaulich gemacht. Vielleicht wäre eine genügendere Ansicht des großartigen Portals der Moschee des Sultans Hassan noch wünschenswerth gewesen. Der Palast der Kuba bei Palermo zeigt dann die Verbindung Siciliens mit der ägyptisch-arabischen Architektur, allerdings in einem etwas zweifelhaften Beispiele, da dieser Palast nach der neuerlich bekannt gemachten Uebersetzung seiner Inschrift durch Amari nicht aus der Zeit maurischer Herrschaft, sondern aus der des Königs Wilhelms II. (1182) zu stammen scheint. Die phantastischen und glänzenden Formen der muhamedanischen Bauten in Persien und Indien, der Kielbogen, die birnförmige Kuppel sind dann auf Taf. 40 in wenigen aber genügenden Beispielen versinnlicht.

(Fortsetzung folgt.)

*) Der Verleger, durch die Redaktion von dieser bevorstehenden Anzeige benachrichtigt, hat derselben eine Uebersicht des Inhalts und ein Blatt als Probe der Behandlung der Zeichnungen beigefügt, auf die ich mich daher beziehe.

Zeitung.

Berlin. Bekanntlich wird nach dem Beschlusse des vorjährigen Kirchentags zu Berlin der siebente deutsche evangelische Kirchentag am Freitag, Sonnabend, Sonntag, Montag und Dienstag vom 22—26. September d. J. zu Frankfurt a. M. stattfinden. Außer den kirchlichen Gegenständen der Verhandlungen soll auch auf diesem Kirchentage wieder eine Special-Conferenz, geleitet durch den Hrn. Geh. Ober-Regierungsrath Dr. v. Bethmann-Hollweg, über religiöse Kunst abgehalten werden. In Hinblick hierauf erinnern wir daran, daß es geeignet sein möchte, wenn Künstler, welche Werke der religiösen Kunst zur Kenntniß zu bringen wünschen, dieselben nach Frankfurt hin einsenden wollten. Eine etwa nöthige Correspondenz dieserhalb wäre mit dem Secretair des Central-Ausschusses, dem Hrn. Pastor Rendtorff in Berlin, Linksstraße No. 7, anzuknüpfen, etwanige Zusendungen können an den Hrn. Buchhändler Christian Winter in Frankfurt a. M. übergeben werden. Insbesondere wiederholen wir unsere Erinnerung für die Herren Bildhauer, welche an der letzten Preisbewerbung im „Verein für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche" theilgenommen haben, da der Kopf des auferstandenen Christus ein vielfach verwendbarer, edler Kunstschmuck für geweihte Stätten sein dürfte.

K. H. Hermann, dessen deutschen Geschichtswerks wir in der vorigen Nummer gedachten, hat ein ähnliches Werk für England, welches ihm von dort aus übertragen worden ist, bereits in Angriff genommen und die beiden ersten Platten dazu im Umriß vollendet, auch selber einen Text-Entwurf dazu niedergeschrieben.

Vc. Dresden, im August. Die Arbeiten am Neuen Museumsbaue nehmen rüstigen Fortgang, und man denkt schon im nächsten Winter die Gemälde-Sammlung und die übrigen Kunstschätze hinüberbringen und dem Publikum im Frühjahr eröffnen zu können. Da seither die Gallerie im Winter als unheizbar geschlossen war, so wird durch diese Einrichtung dem Genusse wenig Abbruch gethan. Die den Professoren Rietschel und Hähnel übertragenen äußeren Ausschmückungs-Arbeiten des stattlichen Gebäudes, in Statuen und Reliefs aus Sandstein bestehend, sind ebenfalls größtentheils vollendet. Nächstens Ausführlicheres darüber. Rietschel ist übrigens bei erfreulichem Wohlsein in eifriger Thätigkeit. Hähnel bereitet sich, auf einige Wochen zur Ausstellung nach München zu gehen. Die Kunstausstellung bietet, je nach den obwaltenden Umständen, da die Ausstellungen in München und Berlin ohne Zweifel Einfluß üben, doch manches Erfreuliche. Besonders ist die Sculptur reich und gut vertreten und nicht minder bemerkt man an den zahlreichen Arbeiten der Schüler, welch rühriges, frisches Streben die hiesige Akademie entfaltet. Ueber die Ausstellung wird Ihnen wohl von andrer Seite ausführlicher berichtet, weshalb ich mich mit diesen Andeutungen begnüge.

Kunstvereine.

Der Kunstverein in Würzburg

ist ein in der erfreulichsten Hebung begriffener, welches, wie durch seine Geschichte überhaupt, so insbesondere durch das letzte Verwaltungsjahr bestätigt wird.

Denn während sich die Zahl der ordentlichen Mitglieder im Jahre 1852/53 bis auf 244 gehoben hatte, stieg dieselbe im Laufe dieses Jahres auf 301. Die Zahl der außerordentlichen Mitglieder belief sich auf 75. Bekanntlich ist der Verein mit Regensburg und Passau zu gemeinschaftlichen Ausstellungen in den ersten Monaten des Jahres verbunden. Diesmal war es auch besonders durch die thatkräftige Bemühung von Regensburg möglich, namhafte Werke auswärtiger Künstler zu den Ausstellungen zu gewinnen und eine größere Reichhaltigkeit derselben herbeizuführen. Außerdem steht aber der Verein in den freundschaftlichsten Beziehungen zu den Kunstvereinen in Frankfurt a. M., Köln, München, Augsburg, Nürnberg, Bamberg und Pesth.

Seit dem 13jährigen Bestehen des Vereins sind nahe an 5000 Kunstgegenstände zur Ausstellung gekommen. Davon betrugen die Gesammtankäufe bis zum Jahre 1852/53 17,698 fl. Und von dieser Summe kommen allein auf das letzte Jahr von 1853/54 7,162 fl. 36 kr.

Außer dem Kunstsinn der Einwohnerschaft dürften noch andere Momente für die Fortdauer der Hebung des Würzburger Vereins einige Bürgschaft leisten. So übt z. B. die Legung der Westbahn, deren Schienengeleise schon die Mauern von Würzburg durchbrechen haben, einen nicht zu verkennenden Einfluß auf den Kunstverein durch die Erleichterung des Verkehrs mit Kunstvereinen und Künstlern, durch den vermehrten Aufenthalt von Fremden, für die Würzburg in der That ein höchst angenehmer Aufenthalt ist.

An Kunstwerken wurden ausgestellt 349 Oelgemälde, 4 Porzellangemälde, 12 Aquarellgemälde, 13 Gouachegemälde, 9 Rauchbilder, 2 plastische Arbeiten, 25 Kupfer- und Stahlstiche, 46 Lithographien, also zusammen 489 Kunstwerke; es wurden demnach 75 Werke mehr als im vorigen Jahre ausgestellt.

Zur gewöhnlichen Verloosung kaufte der Verein sieben Gemälde (Landschaften) für die Summe von 316 fl. an.

Dazu 241 Blätter 351 fl.

667 fl.

Zu einer besonderen Verloosung wurden zwei Oelgemälde für 100 fl. erstanden.

Für die bleibende Vereinssammlung wurde gewählt: Der zweite Band des König Ludwigs Albums (34 fl.) und der Merz'sche Stich von Kaulbach's Zerstörung Jerusalems (39 fl. 36 kr.), zusammen für 73 fl. 36 kr.

Ferner wurde schon für die nächstjährige Verloosung auf der diesjährigen Ausstellung ein Gemälde angekauft für 90 fl., so daß im Ganzen im Jahre 1853/54 von dem Verein für Kunstgegenstände verwendet werden konnte die Summe von . . . . . 930 fl. 36 kr.

Die Summe der Ankäufe von Privaten (22 Oelgemälde, 4 Rauchbilder und eine plastische Arbeit in Holz) belief sich im Ganzen auf . . . . . 6232 „ — „

Die Gesammteinkäufe dieses Jahres geben die Summe von 7162 fl. 36 kr.

Bekanntmachung.

Alle diejenigen verehrten Künstler, welche sich um die Anfertigung des im Jahre 1855 zu vertheilenden Gedächtnißblattes zu bewerben gedenken, werden hiemit ersucht, ihre desfallsigen Anträge binnen 6 Wochen dem unterfertigten Directorium vorzulegen.

Nürnberg, Anfang August 1854.

von Haller, Director. **Winter,** Secretair.

Im Verlage von **Heinrich Schindler** erschien so eben:

Ueber die Bedeutung
der
modernen Romantik
mit
Rücksicht auf die bildende Kunst.
Eine Studie
von
Julius Große.
8. geh. Preis 6 Sgr.

Eine Schrift, welche wir Kunstforschern, Künstlern und gebildeten Kunstfreunden aufs Angelegentlichste empfehlen. Dieselbe ist durch jede Buchhandlung zu beziehen.

In meinem Verlage erschien so eben:

Karte
der mittelalterlichen Architectur von Deutschland
mit Rücksicht auf den gegenwärtigen Stand der Forschung entworfen
von
W. Lübke.
Imp. Fol. Color. Preis 20 Sgr.

Der den Lesern des Kunstblatts speciell, wie auch durch seine mittelalterlichen Forschungen in weiteren Kreisen bekannte Herr Herausgeber dieser Karte, hat dieselbe mit Rücksicht auf sämmtliche bis jetzt öffentlich bekannt gemachte Denkmäler mittelalterlicher Baukunst in Deutschland entworfen. Zugleich bot die geographische Orientirung den Anhaltspunkt für die Stylbezeichnung eines einzelnen Bauwerks und wurde bei Städten, in welchen verschiedene Style durch mehrere Bauwerke vertreten sind, die Bedeutsamkeit der Vertretung jedes einzelnen zum Motiv für die Unterordnung der Bezeichnung. Die Eintheilung des Landes ist die mittelalterlich-kirchliche.

Jede Buch- und Kunsthandlung kann die Karte auf Bestellung liefern.

Heinrich Schindler.

Im Verlage von Friedrich Vieweg und Sohn in Braunschweig ist erschienen:

Die Ruinen und Museen Roms. Für Reisende, Künstler und Alterthumsfreunde. Von Emil Braun, Secretair des Instituts für archäologische Correspondenz in Rom. 8. Velinp. Geh. Preis 3 Thlr. Eleg. in engl. Leinen gebunden Preis 3 Thlr. 8 gGr.

(Dieser Nummer ist Nr. 16. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitsch und Sohn** in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 33. **Donnerstag, den 17. August.** **1854.**

Inhalt: Ueber Metaphysik des Schönen. Von Hotho. (Fortsetzung.) — Künstler und Werkstätten. III. Ernst Rietschel. II. — **Kupferwerk.** Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges ꝛc., herausgegeben von Dr. Ernst Guhl und J. Caspar. Von C. Schnaase. (Fortsetzung.) — **Zeitung.** Köln.

Ueber Metaphysik des Schönen.

Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen zum Gebrauche für Vorlesungen von Fr. Th. Vischer. Erster Theil. Reutlingen, 1846.

Von **Hotho.**

(Fortsetzung.)

Für die Aesthetik, soweit sie sich mit Philosophie verzweigt, bieten sich als Gegenstände vornämlich das Naturschöne dar, und die Schönheit der Kunst.

Von der Kunst für Erklärung des Naturschönen auszugehen bleibt mißlich. Der Mensch am wenigsten leiht der Natur die Schönheit. Jeder echte Künstler wird zugestehen, auch für eigene Erfindungen habe er die Natur zur Quelle. Von blindgeborenen Malern halte ich noch weniger als von dem handlosen Malergenius Raphaels, mit dem sich Lessing zufrieden stellt. Ist die Natur einer Schönheit fähig, die zu bestem Theil der Mensch erst durch sie empfängt, und welche die Naturdinge sich nicht selber geben, so weist alle Schönheit in Natur und Kunst auf einen gemeinsamen Grund zurück, aus dem die Natur hervorgeht und dem der Mensch die Gabe der Kunst verdankt.

Diese denkende Begründung ist die Pflicht der Metaphysik, der sich auch die Aesthetik nicht entziehen darf. Die Mediciner erachten dies Unternehmen als pathologisches Merkmal unheilbaren Wahnsinns. Doch die Krankheit ist alt, so alt als der Gott der Aerzte, Hippokrates. Schon der gleich diesem natur- und menschenverständige Sokrates, der muthige Moralerfinder, nüchtern, aber vom Genius heimgesucht, litt schwer an dem Uebel, das selbst der Giftbecher nicht curirte. Zwar trat er, wie Xenophon erzählt, zu Kliton dem Bildhauer und Parrhasios dem Maler in die Werkstatt, und begnügte sich, klar und harmlos Jenem für seine Sculpturgestalten den täuschenden Schein des Lebens und bewegten Seelenausdruck zu empfehlen, und Diesem in Miene, Haltung und Blick edle Charaktere, und zur höchsten Vollendung geschickte Auswahl der jedesmal besten Theile. Aber mit Aristippos unterhielt er sich lecker schon über den allgemeinen Begriff des Schönen und fand ihn in dem zweckentsprechenden und zugleich wahrhaft Guten und Gerechten, dessen Wesen das Gesetzmäßige sei und auf den Göttern beruhe.

Sokrates' größerer Schüler hält letzteren Punkt mit Vorliebe fest. Wie Platon der Sage nach seine Jugendgedichte mit dem Ausruf: „Hilf mir," Hephästos! ins Feuer warf, wendet Er zuerst seine ganze Kraft auf die denkende Ermittelung der Prinzipien, von denen die erscheinende Welt nur ein Abbild und Nachbild sei, theilnehmend zwar an dem Wesentlichen und Wahren, doch veränderlich täuschend und verschlechtert. So begründet er auch die Metaphysik des Schönen in so einseitiger Hervorhebung, daß er die reichste Schönheit nur in dem natur- und kunstleeren Prinzip, in der Idee des Schönen sucht. In solchem Maaß aber bleibt Platon des Schönen voll, daß es für ihn überall hin das Gute und Wahre begleitet. Sein göttlicher Werkmeister bildet in stetem Hinblick auf das Urbild der Natur die Dinge eben so schön als gut, und wenn Platon aus dem Staat, den er nach der Idee der Gerechtigkeit einrichten will, ungerecht die bildenden Künstler und Dichter verbannt, weil sie nur mit dem schlechteren Theil der Seele Umgang pflögen, so war Er es doch gerade, der in philosophischer Darstellung zum Künstler ward, und der Schönheit selbst da nicht entbehren konnte, wo das Gebiet ihrer Herrschaft aufhört. Aristoteles umgekehrt wendet sich den Meisterwerken der Künste zu; der Redekunst, dem Epos und der Tragödie, um aus ihnen die Grundsätze für Hervorbringung und Beurtheilung aufzufinden. Er liefert, soweit seine Betrachtungen erhalten sind, die erste Theorie dieser Künste.

Aehnlich stellt unter den Römern Horaz, halb Epikureer halb Stoiker, für unverbesserliche Poeten in witziger Weise Regeln auf, die nur in dem Hauptpunkte fehlgreifen. Belehrung und Unterhaltung, das Angenehme und Nützliche, in ihrer Trennung gewiß prosaisch, werden auch in ihrer Wechselmischung, trotz Feile, Glätte und scherzender Weisheit, niemals zu Poesie.

Den ähnlichen Zweck verfolgt in späterer Kaiserzeit der in Dichtern und Rednern wohlbelesene Quintilian für die Beredsamkeit, bis endlich Longin sich auf den Nachweis beschränkt, was in Rednern und Dichtern das Große, Hohe und Seelenerhebende, und durch welche Mittel die gleiche Erhebung erreichbar sei.

Außer der Vereinzelung fehlt dieſen Verſuchen zuſammt die Entwickelung der beſonderen Kunſt aus dem Prinzip des Schönen überhaupt. Die Metaphyſik, die Platon begründet hatte, und die Kunſttheorie fallen beziehungslos auseinander. Denn um wie viel vertiefter auch die Neuplatoniker der erſten Jahrhunderte die Platoniſche Auffaſſung, Plotinos und Proklos insbeſondere, wiederbeleben, ſie thun es nur, um von Natur- und Kunſtwerken abzulocken. Die gereinigte Seele ſoll dahin emporgehen, wohin weder Schiffe brächten, noch Roß oder Wagen, und jenen anderen Blick wach erhalten, den viele hätten, doch wenige benutzten, den Blick der Erkenntniß, nicht der Dinge, ſondern der Prinzipien der Dinge. Die neuplatoniſche Philoſophie iſt nur die letzte Erhebung des ſinkenden Alterthums, die aus der verderbten Gegenwart dem reinen Urquell noch einmal zuſtrebt. Dort allein ſei der Vater des Schönen und die Verſenkung in das Prinzip ſeines Weſens der wahre Lohn.

Die erſte chriſtliche Wiſſenſchaft tritt wie die chriſtliche Kunſt die Erbſchaft des Alterthums an. Doch die Kirchenväter bereits waren zu vollauf nur mit Feſtſtellen, Vertheidigen und Ordnen der chriſtlichen Dogmen beſchäftigt, um der Kunſt und Schönheit Beachtung zu gönnen. Was Clemens von Alexandrien z. B. über das Schöne ſagt, geht nicht über die neuplatoniſche Mahnung hinaus, von den Dingen fort auf das ewige Schöne zu ſchauen, das er ſogar in Gott ideal verleiblicht findet. Selbſt, als im eigentlichen Mittelalter die Kunſt ſich ſchon friſcher regt, thun auch die Scholaſtiker des Schönen nur in ſofern Erwähnung, als Gott, wie das summum bonum, auch das summum pulchrum heißt.

Erſt nach dem Wiedererwachen der Kunſt und Wiſſenſchaft wird mit Aufnahme und Nachbildung der Alten auch das Nachdenken über das Schöne lebendiger, dafür aber Jahrhunderte lang jeder metaphyſiſchen Begründung ledig. Die Kunſt als ſolche, die einzelnen Künſte ziehen die Betrachtung von Neuem an. Ihrem Zweck, ihren Mitteln, ihrer Wirkung wird in einer Weiſe nachgeſpürt, als dürfte ſelbſt dieſe denkende Beſchäftigung nur eine Erholungsarbeit für Dilettanten und Künſtler ſein.

Zunächſt giebt der in den Alten bewanderte Julius Caeſar Scaliger nur eine abflachende Compilation ariſtoteliſcher Sätze, bereichert durch Quintilian's und Horatius' Weisheit und durch Aufzählung der verſchiedenen Fächer der Poeſie und der beſten Dichter. Eifriger ſchon ſtreiten ſich im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts andere Italiener, mehr der Nationalpoeſie zugekehrt, um die Rechte der Allegorie z. B. und deren Werth.

Umfaſſender ſuchen die Franzoſen des 17. und 18. Jahrhunderts ſich den Eindruck der Kunſt zu erklären.

Daß ſie gefallen ſolle, darüber ſind ſchon Descartes und Montesquieu einig; jener in Bezug auf Muſik, deren Töne das Ohr weder zu ſchwer noch zu leicht müſſe faſſen können; dieſer rückſichtlich des Kunſtvergnügens zartgebildeter Leute von Welt, befähigt mit Feinheit und ſicherem Takt den Grad der Gefälligkeit bei Gegenſtänden zu entdecken, welche auf Sinne und Geiſt zugleich in entſprechender Weiſe wirken.

Bildung aber, je regelrechter ſich ihre Uebereinkunft ausdehnt, entfernt ſich nur weiter ſtets von urſprünglicher Wahrheit und Schönheit. Wie deshalb für Erziehung, Familienleben und Staat ſchon Rouſſeau die Rückkehr zur Natur empfiehlt, mahnt Diderot nun auch die Maler, Dichter und Muſiker zu der gleichen Wendung. Die Natur allein ſei durchweg folgerichtig in Geſtalt und Farbe; nur die Akademieen, die Schule, die willkührlich der Antike entlehnten Regeln brächten zu Manier und gezwungener Unwahrheit. Statt der Gelehrſamkeit erklügelter Harmonieen und Modulationen habe ebenſo jede Leidenſchaft ihren Naturaccent, ihren Ausruf und Schrei, dem die Muſik folgen müſſe, wie der Dichter das hohle Pathos, die falſchen Geſetze nur durch geiſtreiche Beobachtung der ſchlagenden Züge vermeide, welche die lebendige Wirklichkeit jedem bietet, der Augen hat. Keiner iſt dieſem Grundſatz mit klarerem Sinne treu geweſen, als der blitzartig einſchlagende Diderot ſelber.

Aber Natur und Wirklichkeit beherbergen, wie das Schöne, auch deſſen ärgſten Feind, die Proſa, das unbeſiegt Widerwärtige und Häßliche. Wer wird es daher dem hochgeſtellten Profeſſor der Rhetorik und Mitgliede der Akademie der Wiſſenſchaften, dem vorſichtigen Batteux verargen wollen, daß er eine geſchmackreiche Blumenleſe aus den Schönheiten der Natur allein vorzieht. Eine ſo wählériſche Nachahmung muß ſeiner Meinung zufolge vollkommner ſein, als ihr Vorbild. Daß hiezu Enthuſiasmus, fruchtbare Phantaſie ꝛc. nöthig ſei, vergißt er nicht. Deus! ecce deus! ruft er aus, laßt ſie ſingen, laßt ſie malen, es iſt ein Gott, der ſie begeiſtert. Wie ſich jener Ausgangspunkt aber mit dieſem Endpunkt vertrage, davon ſchweigt ſein „halbwahres Evangelium“ ganz.

So ſuchen die Engländer ihrerſeits der Sache auf anderem Wege beizukommen. Auch Burke z. B. bemüht ſich um den Urſprung des Erhabenen und Schönen. Er macht daraus keine metaphyſiſche Frage. Baco und Locke waren nicht umſonſt ſeine Vorgänger. Die Erfahrung, in welcher Art gewiſſe Veränderungen in unſerer Seele den Zuſtänden und Veränderungen der Dinge entſprächen, ſoll ausſchließlich zur Antwort berechtigt ſein. Er findet im Menſchen vor allem den Trieb der Selbſterhaltung, der von der Kraft, der Größe und Pracht beſtimmter Gegenſtände ohne Vorſtellung und Empfindung eigener Gefahr erſchreckt oder überraſcht, durch Nervenanſpannung den Eindruck der Erhabenheit erhalte; wogegen Kleinheit, Glätte und unmerkliche Stufenfolge ohne Schärfe und Eckigkeit durch verhältnißmäßige Abſpannung der Nerven gefielen und damit den Eindruck der Schönheit gäben.

Damit iſt die Aeſthetik glücklich gegen Plato's Metaphyſik zum Nebenzweige empiriſcher Phyſiologie geworden. Geht die Betrachtung erfahrungsmäßig nur von den Kunſtwerken aus und ſucht deren Zweck ſtatt im Schönen ſelbſt in ihrem gefälligen Eindruck, ſo leitet die geiſtige Seite dieſes Eindrucks conſequent zu empiriſch pſychologiſcher Erklärung, die ſich ihrerſeits wieder der Sinnenſeite wegen in phyſiologiſchen Dilettantismus verläuft.

Der deutſchen Aeſthetik bleibt die harte Arbeit, den rechten Standort wiederzufinden. Wie in Frankreich Descartes, giebt nunmehr Leibnitz den Ausgangspunkt. Leider erſt, nachdem der pedantiſche Chriſtian Wolf die Monadenlehre verwäſſert hatte.

Den Disciplinen der Philoſophie, die ſich mit Metaphyſik und deren Anwendung auf die Erkenntniß Gottes, der Natur und Menſchenſeele beſchäftigen, ſchickt er die Betrachtung des doppelten Inſtrumentes voraus, durch das wir wiſſen: des Denkens als Logik, und der Wahrnehmung durch die Sinne. Letztere behandelt jedoch erſt Baumgarten, und erfindet für ſie den ſchiefen Namen Aeſthetik, den leider unſere Wiſſenſchaft fortgeführt hat. Ihr gehört nach Baumgarten als perfectio cognitionis sensitivae die Auffaſſung zu, durch welche Gegenſtände als ſchön erſcheinen. Beruf und Weſen des Menſchen ſei die Vollkommenheit; im Denken als logiſch richtige Beziehung unſerer Begriffe auf die Dinge; praktiſch als vollkommenes moraliſches Handeln, das gleichfalls der klaren Einſicht in das Gute bedürfe; äſthetiſch als Sinnenerkenntniß von Gegenſtänden, in welchen Mannigfaltiges den hinreichenden Grund zu Einem enthielte. Je reicher dieſe Mannigfaltigkeit, je zweckentſprechender und glaublicher jeder Theil, je übereinſtimmender und begehrenswerther der Zuſtand, den das Ganze ſchildert, um ſo höher ſteige der Reichthum, die Lebhaftigkeit, die Wahrheit, die Gewißheit des Schönen. Wer derartige Vollkommenheiten hervorzubringen und wahrzunehmen vermöge, heiße ein ſchöner Geiſt. Doch wie beſtandlos iſt dieſe

Schönheit! Sie verschwindet sogleich, wenn ein vernunftheltes Denken an die Stelle der sinnennahen Auffassung tritt, die sich mit undeutlichem Gesammteindrucke begnügt. Bei Burke sollten Nervenanspannung und Erschlaffung, jetzt soll letztlich ein gewisser confuser Eindruck den Gegenständen die Schönheit leihen. Wenn aber die ästhetische Auffassung allein die Kraft hat, die Dinge schön zu machen, statt die ihnen einwohnende Schönheit uns nur anzueignen, welch Unglück! Der Mangel an Auffassung, oder doch ihre Mängel müßten jede Schönheit zerstören. Der Schaden, den dadurch die Wolfische Lehre hätte verursachen können, ist nicht zu berechnen. Der einzige Baumgarten schon war ein schöner Geist, stark genug, in seiner Art eine ganze Welt von Schönheit zu Grunde zu richten.

Dieser Gefahr wird vorgebeugt. Lessing, Winkelmann, Herder, solcher Schulweisheit abhold, suchten das Schöne in den Kunstwerken selbst. Sie pflegen vertrauten Umgang mit dem Besten, was alle Zeiten hervorgebracht. Auf die Aesthetik als philosophische Wissenschaft üben sie keinen direkten Einfluß. Aber den Sinn für Genuß und Urtheil bilden sie mehr als alle Vorgänger. Gleich hoch steht ihr Verdienst um die Kunstgeschichte, und von Hauptwerken aus verbreiten sie helles Licht über ganze Gebiete und suchen deren Grenzstreitigkeiten zu schlichten. Selbst für metaphysische Begründung nehmen sie einen neuen Anlauf.

Philosophische Beschränktheit aber läßt sich nur durch philosophische Strenge beseitigen. Solche scharfe Kritik in Verein mit erfindendem Genius war Kant's gesegnete Gabe. Die Wolfische Schule hatte die Naivetät, mit engen, kahlen Verstandesbegriffen die höchsten Probleme zu lösen, auf die Spitze gebracht. Kant beweist ihr unwiderleglich, der Menschenverstand müsse auf die Einsicht in das Wesen der Dinge verzichten. Was der Verstand erfahre, sei nur die Art, wie ihm als Subjekt die Sache erschiene. Das Band, das Denken und Dinge einigt, die Wahrheit, zu finden sei dem Menschen versagt. Umsonst überschreitet die höhere Vernunft den beschränkten Verstand mit umfassenden Ideen: Gott, Welt und Seele. Zur Erkenntniß ihrer Gegenstände habe selbst die Vernunft nur wieder Verstandesbegriffe, die, wenn auch richtig gebraucht, in diesem Gebiet unfehlbar zu Widersprüchen und Verwechselungen führten.

Kaum besser ergeht es der praktischen Vernunft. Ihr Prinzip sei die freie Selbstbestimmung. Das unablösbar entgegengesetzte Bestandstück aber bleiben die einzelnen Triebe, die Unvernunft, und für die Beilegung des Kampfs müssen bloße Postulate die Erfüllung ersetzen.

Wenn damit treffend die Mängel menschlicher Unzulänglichkeit bezeichnet sind, darf es als kühner Griff gelten, daß Kant das Urtheil über das Schöne und Erhabene der Natur, und über das Ideal der Kunst jenem Zwiespalt enthebt.

Wir fassen, erklärt er, das Schöne durch das freie Spiel des Einklangs von Anschauung, — die für sich genommen den Gegenstand in seiner Einzelnheit ergreifen, — und von Denken, das ihn zu einem allgemeinen Begriff verflüchtigen würde. Dem Geschmacksurtheil dieses anschauenden Verstandes verschließen sich die schönen Dinge nicht wie andere: sie erscheinen als ihrem inwohnenden Zweck entsprechend. Die Lust, die sie dadurch erregen, betrifft jedoch nicht ihr wirkliches Leben und Dasein, sondern nur die Form dieser Zweckmäßigkeit, so daß die Lust kein Begehr nach dem Gegenstande selbst wird, sondern eine theoretische Freude an der Form seiner Schönheit bleibt.

Nicht alle Gegenstände lassen uns diese betrachtende Ruhe. Viele überragen die Fassungsgabe der Anschauung. Sie verwandeln störend die Lust jenes freien Einklangs in Unlust. Soll eine Freude wieder entstehen, wird ein Umweg nöthig. Den anschauenden Verstand überbietend, rufen sie die Gabe des Unbedingten und Grenzenlosen, die Vernunft, in uns wach. Sie hebt auf die gleiche Höhe des Gegenstandes und belebt das frohe Gefühl, daß wir seiner dennoch theoretisch Meister werden. In diesem Falle komme das Geschmacksurtheil über das Erhabene zu Stande.

Ist aber einmal die Vernunft mit ihren Ideen und Postulaten in diesem Bereiche erweckt, dann handelt es sich weiter um Gegenstände, welche diese Ideen und Postulate zum Zweck und Inhalt haben und sie in ihrer Gestalt ausgeführt zeigen. Dergleichen Objekte seien in Natur und Wirklichkeit nicht zu suchen. Sie gingen über das Schöne und Erhabene des Geschmacksurtheils hinaus und würden zu Normalideen, deren zweckgemäßes Ideal das Genie durch freie Kunst hervorbringen müsse.

Schon hiemit theilt Kant dem Geschmacksurtheil und dem Genie der Kunst die enge Vereinigung alle der Seiten zu, durch deren Zerfall die sonstige theoretische und praktische Thätigkeit beschränkt und gehemmt wird. Ueber das eigentliche Wesen des Schönen selbst aber soll dadurch nichts festgestellt sein. Wir müßten uns auch in diesem Bereich mit der Erfahrung begnügen, daß uns Objekte schön, erhaben oder kunstideal erschienen.

Der Versuch, die Kantischen Ergebnisse von diesem Mangel zu befreien, ist Schiller's großes Verdienst. Er bemüht sich zuerst, den Grund des Schönen aus der subjektiven Auffassung umgekehrt in Gottes Wesen zu verlegen. Person und Zustand seien in Gott in Einheit. Dinge und Menschen der gemeinen Wirklichkeit zeigten das Gegentheil. Der Mensch habe Sinnentriebe und den entgegengesetzten Trieb nach geistiger Freiheit. Von Gott eingepflanzt seien jedoch Sinnen- und Formtrieb nicht als schlechthin widerstreitend zu denken. Das Postulat ihrer Einigung verschaffe die Entdeckung des Spieltriebes, welcher Sinnlichkeit und Vernunft zwar nicht im Bereich des wirklichen Lebens zu realer Befriedigung aussöhne, aber im freien Bereiche der schönen Form. Dies Reich zu gründen und zu entwickeln sei der Beruf der Kunst. Die Kunst jedoch gehöre der zugleich beschränkten zeitlichen Wirklichkeit an. Die Zeitlichkeit lasse durchweg auseinandertreten, was im Prinzip geeinigt ist. Auch die Kunst könne dieser Grundrichtung nur dadurch entfliehen, daß sie sich nicht völlig in solche Gegensätze zerspaltet. Sie kehre nur überwiegend hier die eine und dort die andere Seite hervor. Im Erhabenen und Würdevollen die geistige freie Form, im Anmuthigen die lebendige, den Sinnen verwandtere Gestalt. Und sei wie die Kunst auch der ästhetische Mensch in den ähnlich entgegengesetzten Zuständen, so stähle ihn bei erschlaffender Geistigkeit die Energie des Erhabenen und Hohen, während bei allzu geistiger Anspannung Naives und Gefälliges das Gleichgewicht wieder herstelle. So werde die Kunst die zweite Schöpferin, welche das Vermögen zu vollendeter Menschheit ertheilt und die Ausführbarkeit des Unendlichen im Endlichen darthut.

(Fortsetzung folgt.)

Künstler und Werkstätten.

IIII. Ernst Rietschel.

II.

Wie der höhere Aufschwung des künstlerischen Schaffens sich stets an großen monumentalen Aufgaben zu entfalten pflegt, so ist dies auch in Dresden gegenwärtig auf dem Gebiete der Skulptur zu bemerken. Diese Kunst ist hier gewissermaßen noch eine neue. Dresden besitzt weder gleich mancher andern alten Stadt aus dem Mittelalter eine Reihe von plastischen Kunstwerken, noch kann es sich rühmen, in der Renaissance-Zeit eine besondre Blüthe des bildne-

rischen Schaffens wie etwa Berlin gesehen zu haben. Die Malerei stand damals, wie fast überall, hier im Vordergrunde und wurde im Geiste jener Zeit würdig durch das Wirken von Männern wie Raphael Mengs, Dietrich u. A. vertreten. Allerdings sind die zahlreichen Skulpturen, mit welchen das Aeußere der katholischen Kirche geschmückt ist, in ihrer Art von lebendigem Effekt und geschickter Behandlung, obwohl nur dekorative Arbeiten und erfüllt von dem theatralischen Wesen jener Tage; allein sie sowohl wie die vor dem ehemaligen Brühl'schen Palais stehenden Kolossalfiguren unterscheiden sich wesentlich von der derben Tüchtigkeit der gleichzeitigen Berliner Arbeiten, wie sie sich an den Figuren vor dem Zeughause, auf der Herkulesbrücke und an andern Orten daselbst finden. Einen Heros wie Schlüter, der mit seiner Reiterstatue des großen Kurfürsten einzig dastand, wollen wir gar nicht zum Vergleiche bringen.

Auch in neuerer Zeit war es zunächst die Malerei, welche man in Dresden zum Schmucke monumentaler Werke heranzog, und sie hat durch die Bendemann'schen Arbeiten im Thronsaale und Tanzsaale des Königlichen Schlosses ihre Aufgabe in würdiger Weise zu lösen gewußt. Für die Skulptur bot sich zuerst bei dem Ausbaue des neuen Theaters ein wenngleich noch beschränkter Spielraum. Von den beiden durch Rietschel ausgeführten Giebelfeldern und den Statuen war schon die Rede; den durch Hähnel geschaffenen Bacchuszug am Friese der Rückseite werden wir nächstens im Vereine mit den übrigen Werken dieses Meisters zu betrachten haben.

Eine ungleich umfassendere Aufgabe ist der Plastik bei der Ausschmückung des neuen von Semper angefangenen Museums zu Theil geworden. Das Innere dieses Gebäudes, über das wir einen besondern Bericht zu geben gedenken, ist im Wesentlichen schmucklos und einfach gehalten; es wird seine einzige und zugleich köstliche Zierde an der Gemäldesammlung haben, für welche es bestimmt ist. Nach außen sollte es dagegen durch reichen Skulpturschmuck zeigen, daß es einem idealen, künstlerischen Zwecke geweiht sei. Ohne uns hier auf Zusammenhang und Idee dieser dekorativen Ausstattung einzulassen, genüge für jetzt die Bemerkung, daß außer mehreren Statuen, welche die Häupter der Kunst und Poesie aller Zeiten darstellen, eine Menge von Reliefs angeordnet sind, die theils als Medaillons oder Friese behandelt werden, zum größeren Theil aber die Zwickel ausfüllen sollen, welche zwischen den Fensterbögen und dem darüber hinlaufenden Gesimse entstehen. Sie schildern in einem Cyklus einzelner Figuren die Entwicklungsgeschichte der Menschheit, mit besondrer Beziehung auf das künstlerische Leben. In die Ausführung haben sich Rietschel und Hähnel getheilt, und die Arbeiten sind entweder schon aufgestellt und eingefügt oder doch der Vollendung nahe, so daß ein Urtheil über ihre Behandlung gegenwärtig, wo obendrein eine Anzahl der in halber Größe gehaltenen Gypsmodelle die Ausstellung zieren, am sichersten zu gewinnen ist. Wir reden für heute nur von den durch Rietschel ausgeführten Werken.

Die Statuen des Perikles und Phidias sind schon aufgestellt, können aber bei der großen Entfernung nicht gehörig gewürdigt werden. Doch sind die im Atelier befindlichen Gypsmodelle genügend, um die edle Einfachheit der Auffassung und Durchführung erkennen zu lassen. Perikles, hell und offen hinausblickend, als schaue sein Auge die Welt von Schönheit, die auf seinen Antrieb geschaffen worden; Phidias gesammelt, ernst und sinnend, mit einem Anhauch jener würdevollen Anmuth, die in seinen Werken lebt.

Die moderne Kunst wird durch die Statuen Giotto's, Raphael's, Michel Angelo's, Holbein's, Dürer's und Cornelius vertreten. Von diesen sind Giotto, Holbein und Dürer durch Rietschel ausgeführt worden. Giotto, eine lange, feierliche Gestalt, in halb vorschreitender Bewegung, von kühnem und doch ruhig ernsten Ausdruck. Der linke Fuß tritt vor, die rechte Hand hebt das lange Oberkleid auf und bewirkt dadurch eine schöne großmassige Gewandvertheilung, während die Linke herabhangend eine Tafel hält. Fest und frei blickt das Auge, und in den gefurchten Zügen glauben wir den männlichen Geist zu erkennen, der die Kunst aus den Fesseln starrer Convenienz befreite und sie mitten ins frische, warm pulsirende Leben hineinstellte.

Ein verwandter Geist, der auch das volle Dasein zu blüthenreichen Kränzen zusammenzufassen, in der vielgestaltigen Welt der Erscheinungen den göttlichen Geist zu ergreifen wußte, ist Hans Holbein. Aber hier zeigt sich Alles von durchaus deutscher Färbung. Die markig gedrungene Gestalt, die fest und kräftig in elastisch bewegter Stellung sich bietet, den rechten Fuß voran, die Rechte keck und nachlässig in die Seite gestemmt, dadurch den kurzen Mantel zurückschlagend und die straffen Umrisse des Körpers zeigend, ist ein Bild des deutschen Bürgerthumes jener Zeit, voll Freiheitsdranges und edlen Selbstgefühles, nicht ohne einen Anflug freier Weltbürgerlichkeit. Ein trefflich durchgeführter Gegensatz gegen Giotto, in dessen Gestalt sich noch die herbe Kirchlichkeit und Strenge einer früheren Zeit geltend macht. In der Linken hält Holbein ein Buch, an die Brust gedrückt; der Kopf in den stierähnlichen Nacken etwas zurückgeworfen hat jenen hellen, offnen Blick, den wir an ihm kennen, und der so frei in's Leben zu dringen, so sicher die Gestalten desselben zu erfassen wußte.

Minder sicher und fest tritt Albrecht Dürer vor uns hin. Seine herrliche Gestalt, um die sich malerisch der prächtige Mantel faltet, mit dem männlich schönen, lockenumwallten Kopfe, ist nicht frei von einem gedrückten, ungewiß schwankenden Ausdruck. Am meisten trägt dazu wohl die fast scheue Art bei, mit welcher die Linke das große Buch hält. Dieser Charakteristik, die viel zu fein angelegt ist, als daß sie unbeabsichtigt, ein Ergebniß des Zufalls erscheinen sollte, fehlt freilich die historische Begründung nicht. Der wackere Meister hat sein Leben lang nicht bloß in den äußeren Verhältnissen des Daseins, sondern auch in seinem Kunstschaffen schwer und mühevoll ringen müssen gegen eingewurzelte Handwerklichkeit, gegen kleinliche Beschränkungen von Außen. Aber Keiner hat je so wie Er das deutsche Wesen in seiner sittlichen Kraft und Tiefe vertreten, und das ist es auch, was in seinen Werken die Stelle jenes höchsten sinnlichen Zaubers vertritt, der ihm versagt blieb. Diesen Grundzug seiner Natur hat R. eben so fein erfaßt als vollkommen zum Ausdruck gebracht. Wenn daher auch jenen andern Geistern gegenüber, die sich frei und fröhlich entfalten durften, die Gestalt Dürer's sich in eigenthümlich deutscher Beschränkung zeigt, so ist doch auch die ganze reformatorische Kraft, der tiefste Kerngehalt deutschen Wesens über diese verehrte Gestalt ausgegossen, so daß sie unsere volle Liebe und Hingebung gewinnt.

Was nun die Reliefs betrifft, so ist bei Weitem die größere Zahl derselben für die Zwickelfelder über den Fenstern des Museums bestimmt. Es kam hier darauf an, den eng begränzten, durch seine eigenthümliche Form für plastische Gestalten keineswegs günstigen Raum gleichmäßig auszufüllen, und zwar indem in jedes Feld eine einzelne Figur hineinkomponirt wurde. Noch enger wurde die Aufgabe aber dadurch, daß jede dieser vielen Gestalten in einer ihrem Wesen entsprechenden Weise dargestellt werden mußte, eine Forderung, deren Wichtigkeit und Schwierigkeit man erst dann zu ermessen vermag, wenn man erwägt, welche Verschiedenheiten in der Auffassung alttestamentarischer Propheten, christlicher Apostel, Märtyrer und Helden, griechischer Götter und Heroen hervortreten. Endlich aber war auch darauf Rücksicht zu nehmen, daß je zwei denselben Fensterbogen einschließende Figuren in der äußeren Anordnung eine symmetrische Beziehung zu einander entfalteten.

Alle diese Bedingungen gingen uns erst in der Betrachtung der

zahlreichen Reliefs allmählig auf, so daß, je mehr wir sahen, deste größer die freudige Bewunderung wurde. Alle Rücksichten, die in der Natur der Aufgabe liegen, sind mit feinem Sinne erwogen und beachtet; jede Figur ist eine neue, interessante Lösung desselben Problems, und jede giebt sich nicht allein in einem frischen, überraschenden Motiv, sondern erscheint auch so ungezwungen und naiv aus ihrem Wesen heraus entwickelt, daß es scheint, als habe der Künstler nur diesem frei sich hinzugeben, keineswegs aber einschränkenden äußeren Bedingungen sich zu fügen gehabt. Gewiß aber ist es als hoher Triumph des künstlerischen Genius zu betrachten, wenn dieser selbst in den engsten Begränzungen sich mit der Grazie edler Freiheit zu bewegen weiß. Gemahnt er uns doch, wie ein mächtiger Zauberer, auf dessen Geheiß alle die idealen Gestalten der Sage und Geschichte sich gern in die strengen Gesetze der Architektonik gefügt haben: seien es die Evangelisten mit ihren Symbolen, die Apostelfürsten, ja selbst die Jungfrau Maria sammt dem sie ankündigenden Täufer Johannes, oder die Gewaltigen des Staats und der Kirche, Karl der Große und Gregor, Friedrich der Rothbart und Gottfried von Bouillon; seien es die Heiligen und Märtyrer des christlichen Himmels, Laurentius und Stephanus, Cäcilie und Katharina, oder die Götter und Heroen des heidnischen Olympos, Achill und Hektor, die Dioskuren, Perseus und Herkules, Theseus und Jason.

Alle diese Arbeiten sind so ziemlich als beendet zu betrachten. Gewähren sie einerseits zahlreiche Belege für die schöpferische Gedankenfülle ihres Urhebers, so ist andrerseits der Einfluß nicht gering zu schätzen, den ihre Ausführung auf den Kreis jüngerer Talente geübt hat, welche sich um Rietschel so wie um Hähnel geschaart haben. Es sind genug erfreuliche Anzeichen dieser Einwirkung vorhanden, von denen zu gelegner Zeit vielleicht einmal zu reden sein wird. Heute haben wir uns das bedeutendste Werk, an dessen Ausführung der Meister seit längerer Zeit in unermüdlicher Treue und Hingebung arbeitet, bis zuletzt aufgespart. Man erräth schon, daß das Göthe-Schiller-Denkmal gemeint ist.

Bekanntlich werden die Gestalten unsrer Dichterfürsten im Kostüme ihrer Zeit dargestellt. Das Deutsche Kunstblatt hat schon früher die Kostümfrage in dieser Angelegenheit mehrfach zur Erwägung gebracht, und es ist nicht mit Unrecht darauf hingewiesen worden, daß, was schon bei dem Lessingdenkmal sich als eine schwierige Aufgabe darbot, hier durch die Zweizahl der Darzustellenden und durch das ideale Bild, welches Jeder unter uns schon aus frühen Tagen von beiden Männern in sich trägt, nicht wenig gesteigert wird. Allerdings ist es ein Andres, eine Einzelpersönlichkeit zur vollen charakteristischen Darstellung zu bringen, als in einem Denkmale zwei Gestalten, deren jede für sich allein so mächtig ist, so zu verbinden, daß jede ungehindert durch die andre, zur Entfaltung ihres eigenen Wesens kommt.

Gehen wir auf Rietschels Entwickelung zurück, so erkennen wir, daß auch er nicht mit einem Male den Standpunkt gewonnen hat, den sein Lessingdenkmal bezeichnet, ebensowenig, wie die von ihm entworfenen Gruppen im Giebelfelde des Auguseums zu Leipzig, so viel Treffliches sie enthalten, schon auf der Höhe seiner späteren verwandten Arbeiten stehen. Das Thaer-Denkmal zeigt bei ausgezeichnet feiner Durchbildung, vorzüglich des Kopfes, noch das Beibehalten des Mantels. Dieser, man mag ihn noch so schön drapiren, verleiht der Gestalt doch einmal etwas Verallgemeinerndes ohne gerade — wie die ideale Gewandung an den römischen Portrait-Statuen doch thut — den Körper selbst in seiner Form herauszuheben.

Wie groß daher die befreiende That war, als Rietschel sich dazu entschloß, Lessing im Kostüme seiner Zeit darzustellen, brauchen wir hier nicht noch einmal hervorzuheben. Auch bedarf es nicht der Worte, um die unvergleichliche Weise zu schildern, in welcher der Künstler seine Absicht verwirklicht hat. Das Werk spricht laut genug für sich selbst. Aber darüber vermögen wir unsre Freude nicht zu unterdrücken, daß Rietschel auch bei der neuen noch größeren Aufgabe dem einmal errungenen Standpunkte treu bleibt.

Wir sind weit davon entfernt, der anderen Richtung, welche uns die Gestalten Schillers und Göthes in antik idealer Gewandung vorführen möchte, im Allgemeinen schlechthin jede Berechtigung abzusprechen. In der geistigen Bedeutung, in der zum Theil auf antike Basis gestellten Größe unsrer beiden ersten Dichter mag man dazu in besonderem Falle die Begründung finden; aber dieser Hintergrund der antiken Bildung reicht doch nicht entfernt aus, uns das Wesen derselben erschöpfend zu erklären. So gewiß vielmehr Beide in ihrem Volke, ihrem Vaterlande, ihrem Jahrhunderte wurzeln, so gewiß dürfen sie, wo es ihre Verherrlichung durch die vollste Auffassung ihrer Persönlichkeit gilt, nur unter dem Reflexe dieser Bedingungen dargestellt werden. Nicht das ist der wahre Idealismus, der um seine geweihten Gestalten eine ihre wirkliche Bedeutung verschleiernde, ihr Wesen verallgemeinernde Hülle wirft, sondern der das Gewand, mit welchem Naturell, Gewohnheit, Lebensstellung und zeitliche Gebundenheit sie umkleidet hat, nach den Gesetzen des plastischen Styles zu behandeln weiß. Diese Richtung verfolgt Rietschel, und wir reden ihr um so überzeugter das Wort, da sie mit dazu beitragen dürfte, uns vor einem falschen Idealismus zu bewahren, zu welchem wir Deutsche gern hinneigen.

Unsre heutige Skulptur scheint gleich der Architektur an einem Wendepunkt angelangt zu sein. Beide Künste haben sich durch das Zurückgreifen zum hellenischen Alterthume zu neuem Dasein verjüngt; in beiden war es der deutsche Genius, der am tiefsten und treuesten das Wesen griechischer Kunst zu erfassen und zu reproduciren vermochte. Wie unerläßlich diese strenge Schule gewesen, liegt klar zu Tage. Aber wie in der Baukunst, so ist auch in der Bildnerei das Bewußtsein erwacht, daß man bei dem Wiederbeleben einer alten Bildungsstufe nicht stehen bleiben dürfe, daß es nun darauf ankomme, den neuen geistigen Inhalt auch in neuer Formenhülle zur Darstellung zu bringen. Die antike Kunst war die vollendetste, aber innerhalb einer eng begränzten Sphäre. Je weiter unsre Anschauung über diesen Kreis hinausgedrungen ist, je mehr unser Bewußtsein sich verinnigt und vertieft hat, um so weniger vermögen wir Genüge in einer Formensprache zu finden, deren Ausdruck für unser Gemüth unzureichend, und deren bezaubernde Naivetät uns doch für immer versagt ist.

Wir können uns in der wenn auch ideal verklärten sinnlichen Schönheit nicht gleich den alten Griechen beruhigen. Eine tiefere Versenkung in das innerste Wesen der Erscheinungen ist uns Bedürfniß. Dadurch wird uns aber eine viel reichere Welt erschlossen, die Welt des Charakteristischen. Die griechische Kunst in ihrem Streben die sinnlichen Gebilde ideal umzugestalten, mußte bei allgemeineren Formen stehen bleiben. Auch sie gewann eine Reihe von Charakteren, allein diese umfaßte doch nur das gewissen Altersstufen und Geschlechtsverschiedenheiten Gemeinsame: bis in das feinste Leben individueller Charaktere drang sie nicht. Dies ist die Sphäre, welche uns aufbehalten, in welcher unsre Kunst die eigenthümlichsten Blüthen zu treiben berufen ist. Auf dieser Bahn ist das Ziel einer ächt deutschen, volksthümlichen Kunst allein zu erreichen. Wie auf jedem Gebiete der geistigen Entwickelung die klassischen Studien die gediegenste, unentbehrlichste Grundlage bilden, ohne jedoch den Inhalt selbst, der unser Eigen ist, zu verdrängen oder zu ersetzen, so gestaltet sich das Verhältniß auch in der bildenden Kunst. Wo es aber darauf ankommt, den Charakter einer Persönlichkeit in seinem

feinſten Weſen, ſeinem innerſten Gehalt und in ſeinem vollen Umfange zu ſchildern, da wird nicht allein der concentrirteſte Ausdruck deſſelben, wie er ſich in den Geſichtszügen ausgeprägt hat, aufzufaſſen: es werden auch alle unſcheinbareren Regungen deſſelben, wie ſie in Haltung und Gebärde, ja ſelbſt in der ganzen Kleidung ſich kundgeben, wiederzugeben ſein; man wird nichts für unbedeutend halten und ſelbſt das in ſeiner Beſonderheit Geringfügige durch ſeine Stellung zum Ganzen als charakteriſtiſch erkennen. Mit einem Worte: man wird zur treuen Aufnahme des wirklichen Zeitkoſtüms gelangen.

Deshalb ſtehen Männer wie Rietſchel in erſter Reihe unter denen, welche eine wahrhaft deutſch-nationale Kunſt zu ſchaffen berufen ſind. Als Leſſing, dem deutſcheſten Manne, jene Statue errichtet wurde, war zugleich das deutſcheſte Denkmal errichtet. Freilich treten dem Künſtler bei einem Göthe-Schiller-Denkmale Hinderniſſe eigener Art entgegen. Wir haben uns das Weſen dieſer beiden Geſeierten ſo ſehr idealiſirt, daß wir ihre körperliche Erſcheinung, mit Ausnahme der herrlichen Köpfe, beinahe vergeſſen haben. Aber Rietſchel iſt ganz der Mann, auch dieſe Schwierigkeiten zu überwinden. Ohne Zweifel wird er uns die Geſtalten der beiden Dichter in ſo überzeugender Wirklichkeit vor Augen ſtellen, daß ſie uns künftig nur in der von ihm ihnen verliehenen Erſcheinung vorſchweben werden. Wir greifen dieſe Vermuthung nicht aus der Luft: es iſt vielmehr das lebhafteſte Gefühl der Ueberzeugung, welches aus dem Anſchauen ſeines Werkes in uns übergeſtrömt iſt.

Nachdem R. durch das Entwerfen mehrerer Skizzen ſein Werk endlich in der allgemeinen Form feſtgeſtellt hat, ſchreitet nun unter den ſorgfältigen Händen des Meiſters die Ausführung allmählig ihrer Vollendung entgegen. Während er das gleich große Modell für die koloſſale, auf 10 Fuß Höhe berechnete Gruppe eben in Thon herzuſtellen im Begriff iſt, giebt ein faſt lebensgroßes Hülfsmodell in Gyps eine annähernde Anſchauung von der beabſichtigten Geſtalt des Denkmales. Beide Dichter ſtehen, jeder mit dem einen Fuß ein wenig vortretend, in bewegter Haltung neben einander. Göthe legt die Linke vertraulich auf Schiller's Schulter und hält in der Rechten den Kranz, den man als Zeichen der Poeſie, nicht gerade als Siegeskranz aufzufaſſen hat. Schiller, in der Linken eine Rolle haltend, berührt mit der Rechten nur eben den Kranz, und ſchaut mit dem kühnen Adlerprofil frei empor, während Göthe's herrliches Haupt feſt und gerade vor ſich hinausblickt. Dieſe Stellung der Köpfe, wie ſie für ſich ſchon das Weſen beider Dichter treffend bezeichnet, wird von der Behandlung und Haltung der ganzen Geſtalten in bewundernswürdigem Einklange begleitet. Schiller, größer und ſchlanker, in langem Rock, deſſen Schöße beim bewegten Schreiten zurückwallen und den ganzen Körper ſich klar im Umriß zeichnen laſſen, ſcheint in elaſtiſchem Aufſchwunge die Erde zu vergeſſen, während Göthe, von kräftigem, breitem, durch den offnen Frack ſich plaſtiſch markirendem Wuchſe, feſt und beſtimmt auf dem Boden der Wirklichkeit Fuß gefaßt hat.

Wir müſſen geſtehen, daß wir niemals unſre beiden großen Dichter ſo charakteriſtiſch aufgefaßt ſahen wie hier, daß aber die Figuren Rietſchel's zugleich dem idealen Bilde, welches wir von Göthe und Schiller in der Seele tragen, nicht vollkommener entſprechen könnten. Dazu kommt, daß die Verbindung beider Geſtalten ſchön und harmoniſch iſt, daß die Gruppe nach allen Seiten in den Linien ſich trefflich aufbaut. Auch das Momentane in der Bewegung, das ſo glücklich in der plaſtiſchen Ruhe des Ganzen aufgeht, bezeichnet den Charakter und ſogar die Beziehungen beider Dichter zu einander in feiner Weiſe. Göthe, der ſelbſtbewußte, feſt im Leben wurzelnde Mann, der langdauernden Glückes ſich erfreuen durfte, hält mit der Rechten den Kranz gefaßt, welchen Schiller, der ſchwärmeriſch Ideale, der nur wie ein glänzendes Meteor am Himmel erſchien, um bald wieder zu verſchwinden, nur eben berührt.

Weiter ins Einzelne zu gehen, müſſen wir uns für jetzt verſagen, da wir der Hand des Meiſters, der ſein Werk mit größter Liebe durchbilden wird, nicht vorzugreifen im Stande ſind. Aber wer mag, wenn er ſo Herrliches im Werden erblickt, die lebhaft anſtürmenden Empfindungen freudiger Begeiſterung zurückdrängen, die, durch jedes erneute Schauen neu hervorgerufen, ſich mit Gewalt, ſei es auch in Worten, deren unzureichende Armuth man ſelbſt am tiefſten fühlt, Bahn brechen. Schwer wird es, von dieſer Betrachtung zu ſcheiden; ſchwerer aber noch, von einem Meiſter, der in ächtem künſtleriſchem Drange Werke hervorbringt, die uns mit dem Odem wahrhaft deutſcher, volksthümlicher Kunſt anwehen. Die Dresdener Akademie darf ſich Glück wünſchen, daß Rietſchel den 1851 an ihn von Wien ergangenen Ruf ablehnte. Leider war in den letzten Jahren die Geſundheit des verehrten Meiſters ſo angegriffen, daß er beinahe zwei Jahre ſich von jeder Thätigkeit zurückziehen und einen Winter in Palermo zubringen mußte. Möge er mit geſtärkter Kraft noch lange wirken und der deutſchen Kunſt noch manches edle Werk ſchenken. Eine der nächſten Arbeiten dürfte wohl das Denkmal für Karl Maria von Weber werden, zu welchem er bereits eine Skizze gefertigt hat. Unter den kürzlich von ihm vollendeten kleineren Werken zeichnen ſich ſein eigenes und des Componiſten Franz Liszt' Portraitmedaillen durch feine Charakteriſtik und meiſterhafte Durchbildung aus.

Kupferwerk.

Denkmäler der Kunſt zur Ueberſicht ihres Entwickelungsganges von den erſten künſtleriſchen Verſuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart, herausgegeben von Dr. Ernſt Guhl und J. Caspar. Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert.

Von **C. Schnaaſe.**

(Fortſetzung.)

Der romaniſchen Architektur ſind ſechs Tafeln (41—46) gewidmet, bei der Wichtigkeit des Gegenſtandes und bei der großen Mannigfaltigkeit der Formen vielleicht eine zu kleine Zahl, die jedenfalls eine ſehr große Oekonomie, die Verzichtleiſtung auf manche Nebenrückſichten gebot. Zwiſchen zwei verſchiedenen Geſichtspunkten, die ich der Kürze halber als den chronologiſchen und den geographiſchen bezeichnen will, mußte man ſich hier entſcheiden. Man konnte es ſich zur Hauptaufgabe ſtellen, das fortſchreitende Element, die Entwickelung von dem Baſilikenſtyl zum Gewölbebau, vom Plumpen und Schweren zum Zierlichen und Reichen anſchaulich zu machen, und ſo auf die Entſtehung der gothiſchen Architektur hinzuweiſen, was denn natürlich nicht ausſchloß, daß die lokalen Verſchiedenheiten zur Gruppenbildung benutzt wurden. Oder man konnte dies Erſte als unerreichbar aufgeben und zurückſtellen und dafür die Vertretung aller Länder, das Geographiſche, hauptſächlich ins Auge faſſen. Dahin wies ſchon die Richtung des Kuglerſchen Handbuchs und davon iſt auch der Verfaſſer des Atlas, wie es ſcheint, ausgegangen. Das Chronologiſche hat er nicht vorzugsweiſe berückſichtigt; er beginnt z. B. die Schilderung der italieniſchen und der deutſchen Schule mit dem Gewölbebau der Lombardei und der Rheingegend, und läßt den Baſilikenbau in Toskana und Sachſen folgen. Dagegen macht er Anſpruch auf geographiſche Vollſtändigkeit, und hat daher nicht nur von der allerdings intereſſanten Holzarchitektur Norwegens, ſondern auch von ſkandinaviſchen Steinbauten und ſpani-

schen Kirchen Beispiele gegeben, obgleich uns in Beziehung auf diese nur malerische und ungenügende Abbildungen vorliegen, aus denen sich architektonische Eigenthümlichkeiten nicht wohl entnehmen lassen. Vielleicht hätten diese Nebenländer der romanischen Kunst, welche auf den großen Entwickelungsgang nicht einwirkten, in diesem Atlas unvertreten bleiben können; die historische Wahrheit, daß auch bei ihnen der romanische Styl Eingang fand, konnte dem wörtlichen Vortrage überlassen bleiben. Indessen hat auch dieser Gesichtspunkt ein gewisses Recht und man muß sich nur über ihn verständigen. Von den erwähnten sechs Tafeln sind zwei (41, 42) der italienischen mit Anschluß der spanischen, ebensoviel (45, 46) der deutschen mit Anschluß der nordischen, endlich je eine (43, 44) der französischen und der englischen Architektur gewidmet. Bei der italienischen sind die beiden hervorragenden Schulen, die lombardische und die toskanische, sehr gut geschildert. Der Gewölbebau, die eigenthümlich schweren und grotesken Formen der Lombardei, die breiten, aber durch Lisenen getheilten, mit Arkaden und der Fensterrose verzierten Façaden werden an S. Michele in Pavia, S. Zeno in Verona, S. Ambrogio in Mailand, die Ausstattung der Absis mit der Zwerggallerie wird an S. Fedele in Como gezeigt. Der Durchschnitt von S. Miniato bei Florenz, die Innenansicht des Doms zu Pisa, die Gruppe der berühmten Gebäude dieses Domplatzes vergegenwärtigen den heitern und die spätere italienische Kunstrichtung vorandeutenden toskanischen Styl. Der in Rom fortdauernde Basilikentypus bedurfte keiner neuen Darstellung, der Kirchenstaat ist daher nur durch zwei erst dem dreizehnten Jahrhundert angehörende Beispiele, einen Theil des Kreuzganges von S. Paolo bei Rom und einem Portal von S. Maria in Torcanella, repräsentirt, die ich lieber neben der verwandten toskanischen Schule gesehen hätte, die aber den Spaniern weichen und deshalb neben der lombardischen Platz nehmen mußten. Für die Charakterisirung der interessanten sicilisch-normannischen Architektur genügt die berühmte Capella palatina zu Palermo, dagegen fällt es auf, daß die Markuskirche von Venedig, die auch abgesehen von ihrer sporadischen Einwirkung auf eine gewisse Gegend von Frankreich als Haupt einer wichtigen künstlerischen Schule erscheint, weder hier noch auf der byzantinischen Tafel, wo sie allenfalls auch paßte, Aufnahme gefunden hat.

Die romanische Architektur Frankreichs ist mit einer einzigen Tafel (43) abgefunden, offenbar zu wenig für den Reichthum mannigfaltiger Formen und Provinzialschulen dieses Landes. Indessen war freilich dieser wichtige Theil der Architekturgeschichte bisher in Deutschland noch zu wenig bekannt, und der Herausgeber hat sich an Kugler's Handbuch anschließen müssen, das gerade hier in künftigen Ausgaben wohl eine Erweiterung erhalten wird. Unsere Tafel zeigt zunächst in S. Martin aus Angers die früheste, sehr einfache Kirchenarchitektur Frankreichs, an welcher die Beibehaltung römischer Technik bemerkenswerth ist, dann an der Façade von S. Trophime in Arles den aus antiker Ornamentik und mittelalterlichen Motiven zusammengesetzten Styl der provenzalischen Gegenden. Die Normandie wird durch das Aeußere von St. Etienne in Caen mit seinem strengen aber organischen Thurmbau, durch den Grundriß von St. Nicola daselbst, und in Betreff der dieser Gegend eigenthümlichen Ausschmückung der Wandfelder mit teppichartigen Mustern durch einige Traveen der Kathedrale von Bayeux geschildert. Am Vollständigsten ist Aquitanien durch die wildphantastische Façade von Notre Dame in Poitiers, durch die der Kathedrale von Angoulême und endlich noch durch den Durchschnitt von St. Savin vertreten, der als ein Beispiel der fensterlosen Mittelschiffe des ganzen südlichen Frankreichs dienen kann. Dagegen fehlen die bedeutenden Schulen der Auvergne und Burgunds, von denen besonders die letzte durch die Ausbildung des Kapellenkranzes, durch die großartigen Gesammtanlagen, durch die reiche und kräftige Ornamentik der spätern gothischen Architektur Frankreichs wesentlich vorarbeitete. Auch wäre es wünschenswerth gewesen, daß die Verschiedenheit der Ornamentation, die antike Anmuth der Provenzalen, die derbere, klassische Benutzung antiker Motive in Burgund, die straffe, metallähnliche Dekoration der normannischen Kirchen, der abenteuerliche phantastische Schwung des Blatt- und Rankenwerks in Poitou durch einige größer gezeichnete Details anschaulich gemacht worden wäre. Es ist hier eine Stelle für eine Ersatztafel in einer künftigen Ausgabe.

Genügender ist die einzige Tafel für den romanischen Styl in England. Zwar ist von den allerdings seltenen aber charakteristischen Ueberresten der Architektur unter sächsischer Herrschaft keine Probe gegeben; aber die wesentlichsten Eigenthümlichkeiten der normannischen Architektur, die bedeutungsvolle Massenhaftigkeit, die schweren Rundsäulen, der Zickzackbogen, die harte und derbe Ornamentation, die langgestreckte Anlage sind durch die Ansicht der Krypta von York und durch den Grundriß und Längendurchschnitt der Kathedrale von Durham genügend gezeigt. Die Arkaden des Doms zu Glouceſter geben eine Andeutung der spätern nach schlankeren Formen strebenden Entwickelung dieses Styls. Nur die Innenansicht aus der Kathedrale von Canterbury ist nicht glücklich gewählt und nicht geeignet, den normannischen Styl in seiner Reinheit kennen zu lehren; denn sie giebt den Theil des älteren, von dem Prior Ernulf gebauten Chors, welcher nach dem Brande von 1174 bei der Herstellung durch Wilhelm von Sens zwar beibehalten, aber vermittelst Erhöhung der Säulen und Hinzufügung der korinthisirenden Kapitäle wesentlich verändert wurde und einen ganz andern Ausdruck erhielt, wie dies eine Zeichnung bei Willis in seiner vortrefflichen Schrift über diese Kathedrale sehr anschaulich zeigt.

Auf den zwei Tafeln der deutschen Architektur (45 und 46) ist zuerst der rheinische Styl durch die Außenansichten einiger der bedeutendsten Kirchen (Laach, S. Maria im Kapitol, Gelnhausen, Worms, Bamberg), durch einen Durchschnitt von Limburg, durch Grundrisse und sogar einige größer gezeichnete Kapitäle in seinen wesentlichsten Eigenschaften nach dem Maaßstabe unsers Werks genügend charakterisirt. Die einfache, organische Anordnung des sächsischen Styls vermittelst des Wechsels von Pfeilern und Säulen lernen wir an der Innenansicht von Hecklingen, eine Säulenbasilika an Paulinzelle kennen; die Schloßkapelle zu Freiburg a. d. Unstrut zeigt das Eindringen von Motiven, die an maurische Architektur erinnern, der Portalbau der Schottenkirche zu Regensburg die höchste Leistung der im Süden Deutschlands verbreiteten phantastischen Ornamentation, eine Innenansicht und der Grundriß des Doms zu Naumburg repräsentiren den Uebergangsstyl, der durch die mit Anwendung des Spitzbogens verbundene Wölbung entsteht. Die Innenansicht der Holzkirche von Urnes in Norwegen, nebst Details, ist eine ganz interessante Beigabe.

(Fortsetzung folgt.)

Zeitung.

†**Köln**, August. Die Ausstellung alter Gemälde auf dem Kaufhaus Gürzenich, veranstaltet vom Verein für christliche Kunst, läßt jeden Kunstkenner staunen über den Reichthum von Kunstschätzen, den Köln noch immer besitzt, obgleich sie nur eben die alten Bilder bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts ungefähr umfaßt, und lange nicht alle Bilder bringt, die in diese Zeit gehören. Die verschiedenen Sammler haben meist nur ihre besseren Bilder gesandt, das Museum dagegen nur diejenigen, welche in ihm bis dahin keinen Raum zur Ausstellung fanden. Im Ganzen zählt der Catalog bis dahin 500 Nummern, meist werthvolle Bilder, und darunter Kunstwerke ersten Ranges.

Es haben zu dieser Ausstellung Beiträge geliefert 39 Privaten, 3 Kirchen, das Priester-Seminar und das Museum.

Dieser Kunstreichthum muß um so mehr überraschen, wenn man bedenkt, daß die berühmte Lyversbergsche Sammlung, welche die beiden Schlegel anregte, den Sinn für altdeutsche, und namentlich für altkölnische Malerkunst wieder zu erwecken, längst zersplittert ist, wenn man ferner bedenkt, welche bedeutende Anzahl kölnischer Kunstwerke die Herren Boisserée und Bertram zusammelten, die dann später nach München wanderten, wo sie jetzt mit eine Hauptzierde der Pinakothek bilden; jedoch ist immer noch Vieles aus der Lyversbergschen Sammlung hier geblieben, und darunter mehrere ihrer werthvollsten Bilder; andere kleinere Sammlungen bestanden von jeher daneben, und so manches werthvolle Kunstwerk lag und liegt noch verkannt unter altem Plunder in Schmutz und Staub vergraben; aber eine nicht geringe Zahl von Kennern spüren emsig nach, und so werden dann von Jahr zu Jahr eine Anzahl von werthvollen Bildern wieder zu Tage gefördert. Diese Kunstschätze sind jedoch jetzt in sehr vielen Händen, wodurch eine Uebersicht des Vorhandenen, besonders für den Fremden, sehr erschwert wird.

Es war deshalb ein sehr lobenswerthes Unternehmen, diese Bilder einmal vereint auszustellen, und so ist uns denn eine Sammlung geöffnet, welche an Reichthum die alte Lyversbergsche bei weitem übertrifft. Dem Kunstfreunde wird dadurch ein großer Genuß bereitet und eine Gelegenheit zum Studium der alten Schulen gegeben, die er um so weniger vorübergehen lassen sollte, als sie sich sobald nicht wieder bieten dürfte.

Wie leicht erklärlich, ist die altkölnische Malerschule am reichsten vertreten.

Von Meister Wilhelm (Wilhelm von Herle) finden sich allein 26 Nummern, Tempera-Bilder auf Goldgrund, vor. Von diesem Maler, dessen Wirksamkeit das dritte Viertel des 14. Jahrhunderts ausfüllt und etwas überschreitet, sagt die Limburger Chronik: „Anno 1380. In dieser Zeit war ein Mahler zu Cölln, der hieße Wilhelm, der war der beße Mahler in allen Teutschen Landen, als er ward geachtet von den Meistern“ u. s. w. Freilich aber ist er so ziemlich zu einem Sammelnamen geworden, auf den man geneigt ist, fast alle derartige Bilder aus jener Zeit einzutragen; jedoch dürften die meisten hier ihm mit Recht zugeschrieben werden. Unter ihnen zeichnet sich besonders ein Miniaturbild, dem hiesigen Kaufmann Rhad. Rubl gehörig, vortheilhaft aus, sowohl durch poetische Auffassung und edlen Ausdruck in den Gesichtern, als durch Pracht und Reichthum der Farben. Es ist eins der neu wieder entdeckten Kunstwerke, durch dessen glückliche Wiederherstellung sich der hiesige Gemälde-Restaurateur Becker verdient gemacht hat.

Als zweiten hervorragenden altkölnischen Maler finden wir im Catalog den Meister Stephan (nach Merle: Stephan Löthener), den Meister des kölnischen Dombildes, 3mal verzeichnet, und unter diesen Bildern gleich eins, welches die Blume der ganzen Ausstellung ausmacht, ein Gemälde von so außerordentlichem Kunstwerthe, daß es allein den Freunden des Schönen eine Wallfahrt lohnen dürfte. Es ist eine Madonna mit dem Kinde, über Lebensgröße; im Vordergrunde kniet im verjüngten Maßstabe eine Donatrix, auf welche Mutter und Kind mit himmlischer Gnade herablächeln. Der Liebreiz, welcher über Beider Antlitz ausgegossen ist, ist unaussprechlich. Wir möchten das Gebet, welches der Donatrix als Legende aus dem Munde geht, in die Worte Heine's über das Dombild umändern: „In meines Lebens Dunkel hat's freundlich hernieder-gestrahlt.“ Den Hintergrund nimmt bis zur halben Höhe ein reicher Goldteppich ein, über den sich an beiden Seiten ein Engel hinüber lehnt. Oben schweben auf Wolken links Gott Vater, rechts singende Engel, und in der Mitte der heilige Geist als Taube.

Auch dieser Kunstschatz, welcher jetzt wieder in voller, ursprünglicher Farbenpracht erscheint, hing noch vor ein paar Jahren fast unbeachtet, durch unwürdige Uebermalungen entstellt, im Seminar. Der hiesige Restaurateur Brasseur war es, welcher mit Bestimmtheit den Werth des Bildes erkannte, die Wiederherstellung anregte und selbst mit vielem Glück vollzog. Zwar sucht man ihm jetzt die Entdeckung streitig zu machen, andere wollen sie lange vor ihm gemacht haben; indessen, wenn man den Werth früher so sicher erkannte, dann bleibt es unbegreiflich, wie man das Gemälde bis dahin so verkommen hängen ließ. Auch sucht kleinlicher Neid die Herstellung mit unhaltbaren Gründen zu bemäkeln, die aber bei Männern wie Passavant, Direktor Waagen u. a. volle Anerkennung fand.

So allgemein der Werth des Bildes anerkannt wird, so ist man doch darüber uneinig, ob es mit Recht dem Meister Stephan zugeschrieben werde, da unser Dombild nicht in Tempera, wie dieses, sondern in Oel gemalt ist. Jedenfalls aber dürfte man irren, wenn man, wie u. a. die Düsseldorfer Zeitung, dabei auf Meister Wilhelm zurückgeht. In der Auffassung entspricht es mehr Stephan als Wilhelm. Gewöhnlich wird ersterer ein Schüler des Letzteren genannt, und doch liegt fast ein halbes Jahrhundert zwischen ihnen, da Meister Stephans Hauptwirksamkeit in das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts fällt. Vielleicht dürfte es von Meister Hermann Wynrich von Wesel herrühren, der, was fest steht, Meister Wilhelms Schüler war, nach dessen Tode seine kinderlose Wittwe Jutta ehelichte, und höchst wahrscheinlich Meister Stephans Lehrherr war. Meister Wynrich von Wesel muß ein sehr anerkannter Maler seiner Zeit gewesen sein, dem seine Kunst sehr reiche Früchte trug. Die kölnischen Schreinsbücher geben Urkunde davon, wie sehr er das ihm zugefallene Vermögen des Meisters Wilhelm vermehrte; auch wurde er von der Malerzunft fünfmal in den Rath der Stadt gewählt; zuletzt bekleidete er diesen Ehrenposten im Jahre 1414. Auffallen muß es, daß es bei dem bedeutenden Range, den er einnahm, bis dahin noch keine Bilder gab, die man ihm zuschreibt. Die Frage, ob man es bei diesem darf, wird sich vielleicht auf heraldischem Wege lösen lassen; das Bild trägt nämlich 2 Wappen, woraus sich wahrscheinlich die Schenkgeberin und somit die ungefähre Zeit der Entstehung des Bildes ermitteln läßt.

Von Israel von Meckenem 1466–1490, oder wie man diese zweifelhafte Persönlichkeit jetzt bezeichnet, vom Meister der Lyversberg'schen Passion zählt man allein 14 Bilder, und darunter diese berühmte Passion selbst, bestehend aus einer Reihenfolge von 8 Bildern, jetzt dem hiesigen Landgerichtsrath Baumeister gehörend. So anerkannt trefflich diese Bilder sind, so werden sie doch noch überstrahlt durch ein anderes vom selben Meister, „Madonna mit dem Kinde auf dem Halbmond sitzend, umgeben von Engeln, unter den Aposteln,“ gleichfalls auf Goldgrund, aus der Sammlung des Kaufmanns M. Leven. Wie in der Passion in den Gegnern Christi die Leidenschaften mitunter etwas grotesk geschildert sind, so athmet hier Alles, im Geiste Meister Wilhelms und seiner Nachfolger, religiöse Ruhe und Verklärung.

Von Barth. de Bruyn 1520—1560, dem Kölnischen Holbein, finden sich 13 Bilder vor, meistens Portraits. Außerdem sind von Kölnischen Malern vertreten: Arnold de Bruyn, Barth. de Bruyn der Jüngere, Johann von Achen, Johann von Mehlem, Meister Christoph, Anton von Worms, Geldorp u. a. Daneben befinden sich eine Menge Bilder altkölnischer Schule, bis auf die früheste Zeit hinab von unbekannten Meistern, die zum Theil ihres kunsthistorischen, zum Theil ihres wirklichen Kunstwerthes wegen, das größte Interesse erregen, so u. a. 2 große Flügelbilder aus der Zeit um 1500, wovon eines aus der Lyversberg'schen Sammlung ist, und die beide jetzt der reichen Sammlung des Kaufmann Haan angehören.

Die Oberdeutsche Schule ist vertreten durch 7 Bilder von Lucas Cranach, worunter sich eine Magdalena, Eigenthum der Frau Schaaffhausen auszeichnet. Von Albrecht Dürer finden sich 9 Bilder vor; von Amberger 5, von Holbein 2.

Nächst der Cölnischen Schule ist die Niederländische am reichsten vertreten. Herr Oppenheim sandte 3 sehr werthvolle Bilder ein, „Scene aus dem Leben des H. Eligius“ von Peter Christophsen 1449, „Maria in einer Landschaft“ von Rogier von Brügge, und „Ein Geldwechsler“ von Quintin Messys. Letzterer Meister ist überhaupt dreimal vertreten, Johann Messys sechsmal, Joh. van Eyck sechsmal, Hubert van Eyck einmal; aus der Eyckschen Schule findet sich ein vortreffliches Hans-Altarbild vor, der reichen Sammlung des Baumeister Meyer angehörend. Ferner finden wir 6 Bilder von Mabuse, 3 von Schorreel, 3 von Johann von Calcar, 2 von Bernh. von Orley, 1 trefflicher Lucas von Leyden, Herrn Everh. von Groote gehörend, 1 Hugo v. de Goes, 1 Hemskerck, 1 Hemling, 1 Rogier v. d. Weyde.

Von italienischen Bildern sandte unser städtischer Conservator Rambeux eine interessante Reihenfolge der alten Schule von Siena ein, die bis auf's 12te Jahrhundert hinabreicht. Außerdem sind vertreten Giotto dreimal, Giov. Bellini, Filippo Lippi, Dosso Dossi, Morales Divino u. A.

Wir müssen bedauern, wenn es uns bei der rubrikartigen Aufzählung, wozu uns die Kürze zum Theil nöthigte, nicht möglich war, jedes guten Bildes und seines Einsenders rühmend zu erwähnen.

Außer den bereits genannten Eigenthümern haben die Ausstellung reich und mit ausgezeichneten Werken beschickt: die Herren Dr. Dormagen, J. F. Fromm, J. J. Merlo, Leonh. Beckers, E. Bourée, Clare v. Beurhaben, H. Duster, Th. Kamper, Dr. Besen, Seydel und Wilmes. Einzelne vortreffliche Bilder sandten: die Herren Becker, v. Ammen, Brasseur, Demvikar Kelping, W. Ludewigs, G. Menden, J. Nalatenus, Selb, C. Stein, Merzenich, Lempertz, O. Hardung, Tosetti, Forstheim, Ph. Wagner und die Frauen Wwe. Leven und Wwe. Katz.

Die Ausstellung ist jedenfalls so bedeutend, daß sie verdient die Aufmerksamkeit in weiteren Kreisen auf sich zu ziehen. Dies zu befördern, war der Zweck dieser Besprechung.

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 34. **Donnerstag, den 24. August.** **1854.**

Inhalt: Ueber Metaphysik des Schönen. Von Hotho. (Fortsetzung.) — Die Wandgemälde von Ed. Bendemann im K. Schlosse zu Dresden. — **Kupferwerk.** Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges ꝛc., herausgegeben von Dr. Ernst Guhl und J. Caspar. Von C. Schnaase. (Fortsetzung.) — **Zeitung.** Breslau. — **Kunstvereine.** Aufforderung zum Beitritt der Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst. — Die siebente Kunstausstellung zu Gotha. — Kunstausstellung in Rostock.

Literatur-Blatt Nr. 17 und 18.

Ueber Metaphysik des Schönen.

Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen zum Gebrauche für Vorlesungen von Fr. Th. Vischer. Erster Theil. Reutlingen, 1846.

Von **Hotho.**

(Fortsetzung.)

Wer sich geneigt findet, in der Entfaltung einer Wissenschaft mehr zu sehen, als ein Neben- und Nacheinander willkührlicher Meinungen, kann aus dem bisherigen Gang etwa folgende Anschauung und Lehre herleiten. Die Aesthetik geht jetzt zum zweitenmal von metaphysischer Erklärung des Schönen zu Theorieen der Künste fort, und von diesen zur Metaphysik zurück. Doch mit dem deutlichen Unterschiede, daß im Alterthum die Beachtung der Künste die metaphysische Erörterung nicht bereichert, die sich nur um das Schöne als solches dreht, während Kirchenväter und Scholastiker das Schöne zwar als eine Seite im Wesen Gottes bezeichnen, dann aber Jahrhunderte lang die Kunst den einzigen Gegenstand abgiebt, und selbst das Bedürfniß tieferer Begründung nicht die Erkenntniß des Schönen *als solchen* bezweckt, sondern die metaphysisch erlangte Einsicht in das Wesen und den Beruf der *Kunst*.

Die Erfahrung, daß im Verlauf beider Epochen die Metaphysik jedesmal den Ausgangs- und Endpunkt bildet, läßt das Zutrauen gewinnen, diese zwiefache Bemühung sei der Aesthetik unentbehrlich. Sie habe aus dem Wesen des Schönen das Naturschöne, die menschliche Phantasie, die Künste und deren Geschichte zu entwickeln, und damit der anderen Einseitigkeit zu entgehen, die das Prinzip der Kunst in gefälligem Eindruck, Naturnachahmung u. s. w. sucht, oder gar die *Auffassung* schöner Werke zum Quellpunkt des Schönen, die Wirkung zur Ursache macht. Die Aesthetik mit einem Wort soll darthun, das Ewigschöne, seinem eigenen Prinzipe nach, bedürfe der Verwirklichung zu Natur und Kunst ganz ebenso, wie diese Entfaltung ihre Wurzel im Ewigschönen finde.

Die Erfüllbarkeit dieser Forderung ist durch Schelling, Solger, Hegel thatsächlich dargethan. Auch sie zwar haben keine eigentliche Metaphysik des *Schönen*, aber des Prinzips aller Dinge — des *Absoluten* — und leiten aus diesem Prinzip auch die Kunst und die Künste her.

Schelling geht von der einfachen Betrachtung aus: beschränkt und endlich sei nur das Einseitige in seiner selbständigen Unterscheidung und deren verharrendem Gegensatz. Als durchgreifendster Unterschied ergebe sich das Bewußtlose, Reale und Objektive in seiner Abtrennung von dem geistig Bewußten, Ideellen und Subjektiven. Zur Auffassung des Unendlichen, Absoluten brauche man an die Stelle der Scheidung beider nur ihre vollbrachte Einheit zu setzen.

Der Mißverstand, diese „Identität" wörtlich als öde Dasselbigkeit aufzunehmen, ist Schelling's Schuld nicht. Er will nur dem Absoluten die Macht geben, die dualistische Sprödigkeit beider Seiten zu brechen, und sie voll in umfassender Durchdringung zu enthalten. Erst die wirkliche Welt zerfalle zur Selbständigkeit dessen, was das Absolute einigt. Natur und Geist hätten zwar, jede Sphäre in ihrer Weise, das Absolute zu ihrem Inhalt, doch mit einseitigem Ueberwiegen des bewußtlos Realen in der Natur, des Ideellen und Subjektiven im Geistigen. Ist aber das wahrhaft Absolute nur als vollendete Identität, so wird auch die Durchdringung von Geist und Natur, Nothwendigkeit und selbstbewußter Freiheit zur Erscheinung gelangen müssen. Dies Problem sei die Sache der Kunst, deren Schönheit das Absolute selber verwirkliche.

Mit Versenkung des Grundsteins der Kunst in den Urgrund der Dinge ist viel, doch keineswegs alles gethan. Das Aufzeigen der Thätigkeit fehlt, die den Grundstein wieder zu Tage bringt. Wie in Platon's Ideen überwiegt bei Schelling die befriedigt ruhende Ausgleichung der Gegensätze, die sich nur in der Endlichkeit treiben und spannen. Das eigentlich Schöpferische im Absoluten, das überhaupt erst Welt und Dinge erklärlich macht, hat auch für Schönheit und Kunst *Solger* zuerst gefordert. Von Schelling zwar ausgehend, legt er unerschrocken das Hauptgewicht auf die doppelte Thätigkeit, die im Absoluten ein und derselbe Blitz und Schlag sei.

Das Absolute durch eigene That vernichte sich so vollständig als innere Einheit und bloßes Prinzip, daß alle Seiten, die es zusammenhält, durchweg real auseinandergehen. Umgekehrt bleib' es die nicht minder unwiderstehliche Macht, in der realen Welt die beschränkten Gebiete und Individuen durch ihre Entgegenstellung und Kämpfe aufzulösen, und dadurch das Absolute in seiner Wahrheit wieder hervorzuheben.

Die Gabe, uns die Anschauung dieser Doppelbewegung in Form lebendiger Erscheinung vor Augen zu stellen, sei die Gabe der Phantasie und Kunst.

So großartig Solger nach dieser Seite die Auffassung Schelling's ergänzt, verfällt er doch dem entgegengesetzten Fehler. Er sieht die Herstellung des Absoluten nur in der Vernichtung der besonderen Dinge, Zwecke und Leidenschaften.

Wird einmal das Absolute als reich und einklangsreich festgestellt, kann es auch in der Welt und Wirklichkeit nicht die ihm selbst entspringenden Unterschiede nur vertilgen. Dem falschen Anschein selbständiger Vereinzelung allein, dem streitenden Stolz der Einseitigkeit, den Widersprüchen macht es ein Ende. Sein Richtschwert kehrt sich nur gegen die Störung des Einklangs. Die rechte Lösung zeigt eine Harmonie, deren Gottesfrieden die Dinge und Individuen ebensosehr erhält und wahrt.

Jene thätige Unruhe Solger's in Schelling's umfassende Einigung mitten hineingesetzt, giebt den Angelpunkt für Hegel's weiterschreitende Auffassung. Und wie Solger zuerst ein philosophisches System der Aesthetik durchführt, reiht Hegel, in strengerer Weise systematisch, diese Wissenschaft neu dem Gesammtbereich philosophischer Disciplinen ein.

In ihrer Stellung jedoch zu den Nachbargebieten, in Beschränkung auf die Kunst allein, in Gliederung und Ausbau, in Würdigung der einzelnen Künste und deren Geschichte, — nach allen Seiten läßt Hegel für Berichtigung und Erklärung noch so vollauf zu thun, daß auch seine Arbeit schon heutigen Tags doch wieder erst als Vorarbeit anzusehen ist.

Zwei jeder Beachtung werthe Unternehmungen dieser Art liegen bereits vor: Die ältere Aesthetik von Chr. Weiße, und die neueste noch unbeendigte unseres Autors.

Schelling und Solger setzen ihr Grundprinzip als festes Axiom voraus und wenden sich sogleich, Schelling zu Natur und Geist überhaupt, Solger zur Phantasie, der Kunst und den Künsten. Erst Hegel hat eine ausführliche metaphysische Logik, als denkende Erkenntniß des Grundprinzips selber. Wie ihm das Absolute nicht als nur vollbrachte Totalität und Einheit gilt, sondern als sich durch eigene Thätigkeit vollbringend, entwickelt er alle die Seiten und Unterschiede, die seinem Ermessen nach das Absolute in sich schließt. Er läßt sie sich trennen und bestreiten, doch um ihrer ineinandergreifenden Ergänzung willen gelangen sie ebensosehr in Einklang. Dieser Weg, auf welchem durch Sondern und Vermitteln die wahre Totalität zu Stande kommt, soll zugleich den Weg erläutern, dem das Absolute in der Weise folgt, daß Weg und Erreichen derselbe Akt sind.

In welch umfangreicher Fülle er aber das Grundprinzip fassen mag, begegnen wir dem Absoluten zwar als Prinzip organischen Lebens, theoretischer Erkenntniß und des praktisch Guten, das Prinzip des Schönen jedoch spart Hegel für die Kunstlehre, und giebt auch dort für das Schöne als solches nur magere Erklärungen. Diese für die Aesthetik gefährliche Lücke auszufüllen ist Vischer's nächster Zweck.

Das Absolute, wie bei Schelling und Solger, liegt auch nach Hegel weder im Inbegriffe des Idealen, noch in dessen Entfaltung zu nur realer Gesammtheit. Das thätige freie Vermitteln im Hervorbringen beider giebt dem Absoluten allein den Sieg, durch dessen Herrschaft es für sich selber der unerschütterte Ruhepunkt dieser Bewegung ist.

Die real trennende Entwicklung und die versöhnende Einigung fallen jedoch im Absoluten nicht auseinander. Ein unüberwundenes Gegenüber der aus ihm entsprungenen Welt kann nicht sein Ziel sein. Es macht den unvermeidlichen Kampf und Drang beschränkter Objekte und Individuen real, in den sonst nur endlichen Dingen aber bringt es ebensosehr jene Vollendung zu Stande, auf der sein und ihr wahres Wesen beruht. Es gelangt auch innerhalb der Welt zu Spiegelbildern, in welchen es als das Absolute erscheint.

Objekte, die statt der genügelosen Beschränktheit das Absolute verwirklichen, sind freie Werke der schönen Kunst. Das Schöne soll das Absolute in Form und Schein realer Gestalt veranschaulichen.

Gleich hier faßt Vischer einen Punkt ins Auge, den Hegel nicht durchführt. Naturobjekte, menschliche Zustände und Charaktere stellen immer nur ihr eigenes begrenztes Wesen und Dasein dar. In ihre enge Form ist zwanglos das Absolute nicht einzubannen.

Bereits Plotin rückt die Schönheit nicht in die höchste Spitze, auf welcher das Absolute unterschiedlos das nur sich selbst gleiche Eine sei. Zum Absoluten gehöre jedoch auch die Thätigkeit begrenzender Unterscheidung, der νοῦς als die Macht, aus dem Urquell und Vater, das Bestimmte, den λογος, die besonderen Ideen und Gattungen dergestalt abzulösen, daß sie zwar unterschieden und begrenzt, aber des Absoluten als Ausstrahl theilhaftig blieben.

Erst die sichtliche Gemeinschaft mit solcher Gattung und dem λογος macht nach Plotin Dinge, Menschen und Handlungen schön; weshalb auch die Einsicht in ihre göttliche Herkunft allein den wahren Genuß des Schönen verschaffe.

Die Anwendung des gleichen Gedankengangs auf das Hegelsche Grundprinzip hat um so weniger Schwierigkeit, als dasselbe von Hause aus unterschiedene Seiten enthalten soll.

Als derartige Unterschiede berührt Vischer die Grundbestimmungen für das organische Leben, für die sittlichen Mächte als Entscheidung im Menschlichen, für die Religion als Empfindung, die sich in Gott versenkt und sein Wesen sich vorstellt. Nur solch begrenzterer Inhalt sei zu schöner Gestalt wahrhaft geeignet. Leider bewahre jedoch jedes Objekt in der wirklichen Welt als besonderes und einzelnes abweichende Eigenheit, die bis zum Widerspruch gegen das Gattungsmäßige steigen könne. Die Aufgabe des Schönen sei deshalb dahin festzustellen, daß es jene Regellosigkeit aufhöbe, ohne jedoch zugleich die nähere Bestimmtheit verschwinden zu lassen, durch welche Objekte und Individuen überhaupt erst Objekte und Individuen sind.

Dies schwere Problem löse das Schöne in besonderer Art und einem nur ihm gehörigen Elemente. Schönheit gelinge nur, wenn der Inhalt in seiner Bedeutsamkeit das Objekt so vollständig reinige, daß die Gestalt ihn als seine entsprechende Form unabgetrennt wiedergebe. Das Ineinander Beider ist der Grundzug des Schönen.

Was Individuen und Dinge in ihrer sonstigen Wirklichkeit sind und thun, das erleben und vollführen sie rein um ihrer selbst oder anderer, um dieser Beziehung oder Selbständigkeit willen. Nur hiefür erscheinen sie zweckmäßig organisirt. Das Schöne, das hier keinen Eingang findet, muß sich dieser körnigeren Härte entschlagen, und aus ihr nichts als den Abglanz und Schein, die Form als solche hinwegnehmen. Nur ein so fügsames Element ist geeignet, Inhalt und Form ungetrübt zu verschmelzen. Die Erörterung dieser Aufgabe, die schon Kant heraushebt, und Schiller bis zur Flucht vor der sonstigen Wirklichkeit steigert, hat Vischer klarer als Schelling, Solger und Hegel ins Licht gestellt. Auch sein Vergleich des Guten und Schönen trifft in dieser Rücksicht vollständig zu. Das Gute gehe zwar gleichfalls von dem Zwiespalt des Absoluten und

der Wirklichkeit aus. Wie sehr es aber die Einigung als Ziel voraussetze, es verharre dauernd beim Sollen, und wenn es sich auch im Besondern wirklich vollbringt, sehe es immer doch gleichgültig über die Form hinweg, in der es zu Stande kommt. Auf reales, nicht auf scheinbares Durchsetzen allein bedacht, duldet es den Zwiespalt und Widerspruch, der sich zwischen dem Inhalt des Guten und der Gestalt seiner Ausführung einschleicht. Die Religion in ihrer Sphäre macht es nicht anders. Um die Sammlung jeder Seelenkraft, um den Grad der Erhebung und den Gehalt der Vorstellungen ist sie eifrig besorgt. Der mögliche Bruch aber zwischen der Tiefe der Empfindung, den bedeutsamen Lehren und deren bestimmten näheren Gestalt erschüttert Glauben und Andacht nicht.

(Fortsetzung folgt.)

Die Wandgemälde von Ed. Bendemann im K. Schlosse zu Dresden.

Durch die Huld Sr. Majestät des Königs waren im Laufe dieses Sommers, zum Besten des Unterstützungs-Vereins für hülfsbedürftige Künstler, die beiden vom Prof. Bendemann im Königl. Schloß mit Wandgemälden jetzt vollständig ausgeschmückten Säle dem größern Publikum geöffnet worden, und ich nehme hieraus Anlaß, Ihnen über die Fortschritte dieses schönen und bedeutenden Werkes Mittheilung zu machen.

Lassen Sie mich mit einigen Worten aus der gedruckten „Erklärung", welche zur Besichtigung der Bilder ausgegeben wurde, zunächst den Plan und den Umfang des Ganzen bezeichnen. Es heißt darin: „Die den Wandgemälden im Königl. Schloß zu Grunde liegende Idee war, die drei neben einander liegenden Säle: den Thronsaal, das Thurmzimmer und den Ballsaal durch zusammenhängende Darstellungen zu verzieren, indem, was den Gegenstand betrifft, an das verblichene und wieder zu erneuernde Gemälde in der Loge des großen Schloßhofes, die Anbetung der Könige darstellend, angeknüpft werden sollte. Im Thurmzimmer, dem eigentlichen Mittelpunkte des Schlosses, auf der Rückwand jenes alten Bildes, war der Plan: die Erscheinung des Christenthums, als dem Mittel- und Wende-Punkt der Geschichte, in der Gestalt eines neuen Jerusalems, in welches die vor- und nachchristlichen Völker hineinziehen, darzustellen. In dem Thronsaal, welcher zur Eröffnung und Entlassung der Kammern bestimmt war, sind die ernsten Beschäftigungen des Lebens aus der Geschichte des Mittelalters, im Ball- und Concert-Saal die heitern Gegenstände der Sage in ihrer schönsten Entfaltung bei den Griechen, dargestellt worden. Der Fries in jedem der beiden Säle sollte besonders an den mittlern Raum anknüpfen; deshalb beginnen und einigen beide am Eingang des Thurmzimmer, und enthalten religiöse Bedeutungen."

Von diesem glücklichen, leicht verständlichen und die mannigfaltigste und reichste künstlerische Entfaltung bietenden Plan, hat der berühmte Künstler bis jetzt den Thronsaal und den Ballsaal ausgeführt. Ersterer kam schon früher in Ihrem Blatt zur Erwähnung, lassen Sie mich denselben, da der Weg so führt, noch einmal kurz vor die Augen führen.

Der Thronsaal, durchaus al fresco gemalt, wird seinem oben angegebenen Zwecke nach, in zwei Hauptbildergruppen getheilt, indem die erste auf der Seite des Thrones, über welchem eine Saxonia schwebt, aus einer Reihenfolge von sechszehn kolossalen Figuren der größten Fürsten und Gesetzgeber des Alterthums und des Mittelalters besteht. Sie sind in nischenartig abgeschlossener Holzarchitektur auf Goldgrund gemalt, und scheinen in würdiger Hoheit den Thron zu umstehen. Die gegenüberstehende Gruppe, die sich speciell auf die Stände bezieht, welche dort ihren Platz durch eine, der Saxonia entsprechende Darstellung der vier Stände bezeichnet finden, wird durch vier große Bilder aus dem Leben des Sächs. Kaisers Heinrich der Vogler, die sich auf den Ritter-, Geistlichen-, Bürger- und Bauernstand beziehen, gebildet. Ueber beide Gruppen hin, über die Fenster der langen Saalwände hinweg, zieht sich ein Fries, in welchem verschiedene Zustände des Lebens mit seinen Beschäftigungen und Mühen, von der Geburt bis zum Tode, nach christlicher Anschauung dargestellt sind.*) Unter den Gesetzgebern und großen Bildern und in Beziehung auf diese, sind noch in höchst geschmackvoller Behandlung kleine arabeskenartige Darstellungen auf der Holzarchitektur braun in braun gemalt.

Durch die vollständige, etwas dunkle Eichenholzbekleidung der Wände wird allerdings der ernste Eindruck des Saales erhöht; allein in trüben Tagen verschluckt diese, bei der ungünstigen Lage der Fenster, so viel Licht, daß selbst die eigenthümlich leuchtende Freskomalerei sich nicht zur Geltung bringen kann. Ist überhaupt die architektonische Eintheilung und Behandlung des Saales im Ganzen angemessen und lobenswerth, so sind doch wieder einzelne Details — ich rechne dahin die winzigen Spiegelscheiben, die flackernden einzelnen Goldverzierungen am Sockel, die Wappenhäufungen in der Decke — wahrhaft störend geschmacklos.

Die Fürsten und Gesetzgeber der ersten Gruppe sind:

1. Moses. Darunter: Gott erscheint Mosi im feur. Busch.
2. David. Darunter: David's Salbung zum König.
3. Salomo. Darunter: Salomo bittet um Weisheit.
4. Zoroaster. Darunter: Genius der Geschichte.
5. Lykurg. Darunter: Genius der Freiheit.
6. Solon. Darunter: 3 bildende Künste.
7. Alexander der Große. Darunter: Homer, Alexander und Aristoteles.
8. Numa. Darunter: Roma.
9. Constantin der Große. Darunter: d. Engel am Grabe.
10. Gregor der Große. Darunter: die Kirche.
11. Karl der Große. Darunter: Karls Krönung in St. Peter.
12. Heinrich I. und sein Sohn Otto. Dar.: d. deutsche Reich.
13. Conrad II. Darunter: ein Engel mit den Namen der deutschen Stämme, die Conrad wählten.
14. Friedr. Barbarossa. Darunter: der Streit der Kirche mit dem Reich.
15. Rudolph v. Habsburg. Darunter: ein Engel mit den Wappen der Churfürstenthümer.
16. Maximilian I. und Herzog Albrecht der Beherzte von Sachsen. Darunter: Engel mit dem deutschen Wappen.

Die vier Hauptbilder der zweiten Gruppe enthalten:

I. Für den Bürgerstand: König Heinrich I. als Städtegründer. Darunter durch Kinder dargestellt: die Städte als Zuflucht für durch Feinde Vertriebene — Genius der Künste — Neueste Fortschritte der Industrie.

II. Für den Bauernstand: König Heinrich läßt einen Theil der Bauern und der Ernte in die neuerbauten Städte bringen. Darunter: Frohndienste — Ablösung von denselben — Bestellung des Ackers für eigenen Gewinn.

III. Für den Ritterstand: König Heinrich's Sieg über die Ungarn bei Merseburg. Darunter: Ritterschlag — Ritterliche Poesie und Liebe — Wappenhalter.

IV. Für den geistlichen Stand: Belehrung des durch Heinrich besiegten dänischen Fürsten Kanut. Darunter: Knaben mit

*) Der Fries ist farbig auf Goldgrund gemalt und hält, den größern Bildern sich anschließend, das Kostüm des Mittelalters fest.

dem Symbol der kathol. Kirche — Glaube, Liebe, Hoffnung — Knaben mit dem Symbol der protestant. Kirche.

Die Gedankenreihe im Fries*) ist folgende: Aus einem ursprünglichen Zustande der Unschuld geht die menschliche Seele durch das irdische, vom Bewußtsein der Sünde getrübte Leben ihrer Erlösung und Verklärung durch das Christenthum entgegen. — Die einzelnen Abtheilungen desselben stellen vor:

1. Paradies: Erschaffung Adam's und Eva's — Sündenfall — Austreibung — Fluch: „Im Schweiß deines Angesichtes sollst du dein Brod essen."
2. Geburt. Erstes Kindesalter: Ein Engel bringt das Kind herab — Erste Pflege des Kindes — Kinderspiele.
3. Vorgerücktes Kindesalter: Schule — Ritterliche Uebungen — Beschäftigungen der Mädchen.
4. Jünglingsalter: Liebe — Hochzeit.
5. Männliches Alter: Ackerbau — Viehzucht.

(Der Fries läuft während der nächsten vier Nummern über die Gestalten der Gesetzgeber und den Thren hin und nimmt daraus seine näheren Beziehungen.)

6. In der Mitte die allegorische Gestalt der Gerechtigkeit: Raub und Gewaltthaten, an Hirten verübt — Gericht und Verurtheilung der Räuber.
7. In der Mitte die Weisheit: ein König, der Bauwerke anordnet — Ein König, der zu Rathe sitzt.
8. In der Mitte die Tapferkeit: ein König, der zu Felde zieht — Einfall feindlicher Völker.
9. In der Mitte die Mäßigung: klösterl. Beschäftigung — Aufnahme von Verwundeten und Pilgern — Kirche, Abendmahl — Mönche im Weinberg.
10. Gewerbe: Bergbau — Schmiede.
11. Handel: Verkehr mit fremden Völkern — Handel mit Waaren und Sklaven.
12. Wissenschaften: Medizin — Astronomie — Astrologie.
13. Alter: Ritter in Bußgewändern — Einsiedler — Tod — Auferstehung.
14. Paradies der Seligen: ein Engel führt einen Pilger hinein; in der Mitte: Christus, Maria, Johannes der Täufer; am Brunnen des Lebens Heilige des neuen und des alten Bundes.

Aus dieser Fülle großartiger und sinniger Darstellungen erscheinen uns von besonderer Schönheit an Erfindung und Ausführung die Gestalten des Moses, Salomo, Solon, Gregor, Karl der Große, die Städtegründung, die Schlacht bei Merseburg, und aus dem Fries: die Hochzeit, die Ernte, das Alter, das Paradies der Seligen u. s. w. Während die Auffassung durchweg einfach, edel, ausdrucksvoll und lebendig ist, so steigert sie sich in einigen der kolossalen Gesetzgeber zu einem großartigen Eindruck und ist, was hierbei wichtig, stets der Ausführungsweise angemessen. So geht auch Zeichnung und Malerei mit diesen Vorgängen so Hand in Hand, und weiß sie erst recht zur Geltung zu bringen, daß der durchaus harmonische Eindruck des Ganzen, der uns weder zumuthet, zu Gunsten des Gedankens die Forderung unseres gesunden Auges zurückzudrängen, noch für ein buntes Farben- und Lichtspiel unser Denken zu verlernen, außerordentlich wohlthuend ist.

Wir durchschreiten jetzt das Thurmzimmer, welches noch in seinem altväterischen Schmuck mit chinesischen und japanischen großen und kleinen wunderbaren Porzellangefäßen angethan ist, die allerdings einer derartigen Sammlung eben so zur Zierde gereichen würde, wie sie hier, zwischen zwei Schöpfungen hoher Kunst, dem Auge beleidigend entgegentreten, und spreche dabei den Wunsch aus, daß es unserm Meister bald vergönnt sein möge, mit der Ausschmückung dieses Saales seinem großen Werke den Grund und Schlußstein zuzufügen. Denn unmöglich können wir glauben, daß die Aufstellung dieser Porzellantöpfe der vollständigen Ausführung des ursprünglichen Planes im Wege sein sollte.

Beim Eintritt in den Concert- und Tanzsaal leuchtet uns Helle und Heiterkeit entgegen! Der Saal ist weiß mit wenigen Goldverzierungen, architektonisch einfach gehalten und lustig schimmert in dieser Helle die bunte Bilderpracht, die dem Thronsaal gegenüber in gesteigerten Farben prangt, wozu dem Künstler die hier angewandte Wasserglasmalerei die Möglichkeit gab. Die heitre Welt der Griechen umfängt uns hier. Die schon oben angezogene „Erklärung" sagt: „Der Ball- und Concertsaal enthält außer einer Darstellung der 7 sogenannten freien Künste, welche dem Zwecke des Saales entsprechend erschienen, eine Reihenfolge von Gegenständen aus der griechischen Sage und Geschichte, welche in wenigen Bildern die ganze griechische Welt vom Beginn bis zum Ende umfassen sollte. Die Sage vom Prometheus — welche die ältesten Zustände der Menschen berührt und in der Hochzeit der Thetis, dem Anfang der sagenhaften Geschichte, ihre Lösung findet — der Höhenpunkt des Dorischen und Jonischen Lebens, welcher durch Apollon und Dionysios, das Orakel von Delphi und die Eleusinischen Geheimnisse angedeutet wird, — endlich das Ende der griechischen Welt, welche durch die Hochzeit des Alexander in Susa und durch Sokrates bezeichnet sind, finden sich deshalb auf den größern Wänden neben den Thüren. Im Fries sind — im Gegensatz zum Fries im Thronsaal — die heiteren Anschauungen der griechischen Mythologie und das heitere Leben der Griechen von der Geburt bis zum Tode darzustellen versucht worden.

Betrachten wir zuerst die vier großen Bilder neben den Thüren:

I. Die Hochzeit des Peleus mit der Thetis. Letztere von Hymen geführt, verläßt ihr Gefolge von Meeresgöttern; über ihr die Horen, die Vorboten der Olympischen Götter, welche zur Hochzeit erscheinen. Hinter Peleus singen die Parzen das Hochzeitlied, welches den Achilles verkündigt. Im Hintergrunde der erlöste Prometheus mit Chiron, dem Centauren.

Ueber diesem Bilde in einem Kreisabschnitt die Schuld des Prometheus. Er bringt den Menschen, welche bis dahin in dumpfem, schlafähnlichem Zustande lebten, wider den Willen des Zeus, das Feuer und somit alle Einsicht und Kunst. Im Zwickel links: Zeus stürzt mit Hülfe des Prometheus seinen Vater Kronos; im Zwickel rechts: den zur Strafe an den Felsen geschmiedeten Prometheus befreit Herakles, indem er den Adler tödtet, welcher die stets wiederwachsende Leber frißt.

II. Der Zug des Apollon nach dem Parnaß, begleitet von Jünglingen und Jungfrauen des glücklichen hyperboreischen Volkes, unter welchem er, der Sage zufolge, nach Erlegung des Drachen Pythen weilte, und von wo er alljährlich nach Delphi zurückkehrte.

Darüber: das Orakel von Delphi, der Mittelpunkt Griechenlands, besonders der Dorischen Stämme, von welchem aus die Verehrung des Apollon verbreitet wurde — die Cultur von einer vorzugsweise geistigen Richtung — die Priesterin des Apollon in Begeisterung auf dem Dreifuß. Rechts und links Priester, die Sprüche des Gottes verkünden, rechts besonders eine Colonie aussendend. In der Ecke links: Leto flieht mit den Kindern vor dem Drachen Python; in der Ecke rechts: Apollo tödtet den Drachen.

III. Der Zug des Dionysios nach dem Parnaß. Komos

*) Dieser Fries ist radirt von H. Bürkner bei Georg Wigand in Leipzig erschienen.

führt den Wagen. Ariadne, die Allerfreuende, schenkt dem Dithyrambos ein. Centauren, Satyre im Gefolge.

Darüber: Eleusis, der Mittelpunkt des jonischen Lebens, wo ein jeder Grieche in die Geheimnisse eingeweiht werden konnte, welche sich auf die aus der Pflege des Erdbodens hervorgehende Cultur des Menschengeschlechts bezogen; also von einer vorzugsweise materiellen Richtung ausgehend. Demeter, mit der aus der Unterwelt zurückgekehrten Persephone und den kleinen Iacchos auf dem Schooß, sendet den Triptolemos auf dem von Schlangen gezogenen Wagen mit dem Saamen der Feldfrüchte aus; auf der andern Seite Demeter Buzyger, eine Gottheit des Ackerbaues, mit der Pflugschaar; rechts und links Gruppen der Eingeweihten. — In der Ecke rechts: Persephone kommt aus der Unterwelt zur Mutter zurück.

IV. Die Hochzeit des Alexander mit Statira, der Tochter Darius, in Susa. Rechts einige seiner Freunde: Hephästion, Creterus, die er mit Perserinnen vermählt hatte, um Asien und Europa zu verschmelzen; links: Gruppen asiatischer Fürsten, die ihm huldigen. Im Vorgrund der Altar, auf welchem ihm, wie einem Gotte, geopfert wurde.

Darüber: Socrates, ein Sohn der Weisheit, der Lehrer der Unsterblichkeit der Seele, welcher die olympischen Götter gestürzt hat, und den Uebergang zur christlichen Anschauungsweise bildet, hält bei dem Gastmahl des Agathon eine Lobrede auf den Eros; Alcibiades kommt trunken mit seinem Gefolge dazu. In der Ecke links Plato und Aristoteles; in der Ecke rechts: die Philosophie bei gestürzten Götterbildern.

Dies der kurze Inhalt der Hauptbilder.

Neben diesen Bildern erblicken wir auf je drei Fensterpfeilern der zwei langen Seiten des Saales die Darstellung der drei plastischen und drei musischen Künste: kolossale Einzelgestalten auf Goldgrund und darüber kleine, wenig farbige, dazu gehörige Bilder, welche den auf den Langseiten über den Fenstern sich hinziehenden Fries angenehm unterbrechen. Die erste dieser Figuren ist

Die Malerei. Neben ihr zwei Kinderfiguren, Licht und Schatten darstellend; jene hellerleuchtet empor zur Sonne schauend, diese halb abgewandt, sich mit einem Gewande vor der Helle schützend.

Darüber: Die Chariten.

Die Baukunst ist die zweite Figur. Sie ist mit dem Tempel in der Hand dargestellt; an ihre Schulter lehnt sich der Genius, ihr seine Gesetze leise mittheilend.

Darüber: Eros scheidet den Kampf der Elemente. — Ihr folgt

Die Bildhauerei, wartend, die Bildsäule der Psyche zu vollenden, bis Eros zu ihren Füßen den Meißel geschliffen habe.

Darüber: Die Musen nach der alten Vorstellung als Dreizahl.

Auf der andern Seite des Saales folgt dann

Die Tanzkunst, leicht schreitend, mit fliegenden Gewändern.

Darüber: Die Horen. Dann

Die Musik, den Schleier von dem nach oben gerichteten Auge hebend und Himmelsmelodien lauschend, mit Lyra, Orgel und anderen Instrumenten.

Darüber: Eros, die Elemente durch Harmonie vereinigend. Zuletzt

Die Schauspielkunst. Mit reichem Rebenkranz geschmückt, erhebt sie einen Spiegel, in welchem sie dem vor ihr stehenden staunenden Menschenknaben sein Bild zeigt.

Darüber: Die Parzen.

Diesen Einzelgestalten haben wir im Zusammenhang zunächst die Poesie anzuschließen, welche sinnreich über der einen Thür, zwischen dem Zug des Apoll und Dionysios, auf Wolken thronend dargestellt ist, nur noch mit der Fußspitze den Erdboden (Parnaß) berührend. Ihr gegenüber, über der andern Thür, sind 3 Knaben um die Herme Homer's versammelt, die griechischen Hauptstämme der Jonier, Aeoler, Dorer darstellend.

Der über den Fenstern sich hinziehende Fries ist grau in grau auf hellblauem Grunde gemalt und bietet dadurch auch in der Farbenwirkung eine reizende Abwechselung. Die acht Abtheilungen desselben bringen folgende Scenen zur Anschauung:

1. Erste Kinderzeit. Gebrauch der Griechen, das neugeborne Kind eilig um den Herd zu tragen, um es in die Gemeinschaft des Hauses einzuweihen. Göttergruppe: Zeus mit Here, Pallas und Hebe. Kinder mit der ersten Schwalbe. Kränzewinderin.
2. Gymnastische Spiele: Vorbereitung zum Wettspiel — Wettlauf — Krönung des Siegers.
3. Musische Spiele: Mimische Tänze mit Satyrverkleidung — Chöre singend um den Altar — Reigentanz.
4. Hochzeit: Beschluß des Jugendalters. Brautzug — Göttergruppe: Hymen, Aphrodite, Ares, Hephaestos — Hochzeitsmahl — Bräutigam und Braut von der Schaffnerin in die hochzeitliche Kammer geführt.
5. Opfer: Stieropfer — Göttergruppe: Amphitrite mit Poseidon, Demeter, Dionysios — Fruchtopfer.
6. Weinerntefest: Das Schlauchfest, wo auf einem mit Oel bestrichenen Weinschlauch getanzt werden mußte — Kelterfest — Schaukeln.
7. Jagd: Zur Jagd Eilende — Eberjagd — Mit der Beute Rückkehrende, welche einen Satyr mit einer Nymphe belauschen.
8. Das Alter: Ein Sänger im Versammlungsort — Göttergruppe: Artemis, Apollon als Todesgötter, welche die eines sanften Todes Sterbenden dahinraffen; Hestia mit dem heiligen Feuer, Hekate mit dem Schlüssel der Unterwelt; Hermes, der Führer in das Reich der Schatten — der Nachen des Charon — Hades und Persephone.

Eigenthümlichkeit der Auffassung, die reizendste Anmuth und Natürlichkeit der Darstellung, Lieblichkeit und Hoheit der Gestalten, das kindlich reine und doch frische und kräftige Leben derselben, die Fülle tiefen Ernstes und feiner sinniger Beziehungen, dabei wahre Schönheit und Meisterschaft der Durchbildung in Zeichnung und Farbe, vor Allem jedoch der Hauch ächt poetischen Schaffens, der auch das Kleinste durchdringt, das sind die Vorzüge dieses Werkes, welche sich dem unbefangenen Beschauer tief und lebendig einprägen und welche diese neueste Leistung des berühmten Meisters jedem großen Werke neuer Zeit ebenbürtig zur Seite stellen.

Wie wir hören, wird dieser ganze Saal in Radirungen von Bürkner herausgegeben werden, und so wird auch dem ferner wohnenden Kunstfreunde Gelegenheit gegeben sein, sich an der Schönheit dieser künstlerischen Schöpfung zu erfreuen.

Kupferwerk.

Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart, herausgegeben von Dr. Ernst Guhl und J. Caspar. Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert.

Von **C. Schnaase.**

(Fortsetzung.)

Sehr gut ist die Zusammenstellung von Werken früher deutscher Sculptur auf Taf. 47. Zwei Darstellungen aus der ehernen

Thüre Bischof Bernwards in Hildesheim, und eine sehr ausreichende Nachbildung des großartigen Reliefs des Egstersteines lehren uns die Anfänge der deutschen Kunst, die wir dann in Wechselburg und besonders an der berühmten goldenen Pforte zu Freiberg auf bewundernswerther Höhe sehen. Zwei Siegel deutscher Kaiser, Otto's I. und Friedrich's II., ergänzen die Anschauung von den Fortschritten deutscher Plastik, während die Darstellung des Abendmahls aus St. Germain des Prés in Paris nur geographische Vollständigkeit bezweckt. Vielleicht wäre es geeignet gewesen, hier einige Beispiele der strengen, gewissermaßen byzantinisirenden Portalsculpturen aus dem 12. Jahrh., an denen Frankreich so reich ist (z. B. die Westfaçade von Chartres, Bourges, St. Denis, von südlichen Bauten Autun, St. Gilles u. a.), zu geben. Die Schilderung der italienischen Sculptur auf Taf. 48 zeigt in der Vertreibung aus dem Paradiese vom Dom zu Modena die ersten Schritte einheimischer Kunst, die hier stark naturalisirend, derb und völlig frei von dem byzantinischen Einflusse erscheint, welcher seit dem Ende des 11. Jahrh. eintrat und hier durch ein Niella aus den durch Gregor VII. in Konstantinopel bestellten Thüren der Paulskirche anschaulich gemacht wird. An der Anbetung der Könige aus S. Andrea in Pistoja, an den Proben aus dem Antependium Cölestin's II. (1144) in Citta di Castello und selbst noch an dem Relief vom Baptisterium in Pisa erkennen wir die Nachwirkungen byzantinischer Studien, während die „Himmelfahrt des Elias" aus der hölzernen Thüre von S. Sabina in Rom beweist, daß der frische Naturalismus noch nicht ganz dadurch erstickt war. Drei sehr schön gezeichnete Reliefs des Nicolo Pisano lassen uns dann das plötzliche Erwachen des italienischen Geistes, die Formenfülle, das Verständniß, gleichzeitig aber auch das bewußte Anlehnen an die antike Plastik erkennen. Diese beiden, der Sculptur gewidmeten Tafeln sind in Beziehung auf die Auswahl der Gegenstände und die Raumbenutzung nach dem Zwecke des Werks wirklich musterhaft. Die folgende Tafel hat die Malerei des 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrh. zum Gegenstande. Italien nimmt den größten Theil des Raums ein, der Segen Jacobs aus der Kathedrale von Monreale, die bekannten Madonnen des Guido da Siena und Cimabue, die Krönung der Jungfrau von Jacopo Turnita und zwei historische Darstellungen, jene aus der Absis, diese aus der Vorhalle von S. M. Maggiore, geben uns den Gang der italienischen Malerei, die Aufnahme und Bewältigung byzantinischer Lehren recht anschaulich. Deutschland ist dagegen nur durch eine allerdings charakteristische Miniatur des Werner von Tegernsee, Frankreich durch zwei Wandmalereien aus St. Savin repräsentirt. Leider sind die Wandmalereien der Nikolauskapelle in Soest erst neuerlich, die von Brauweiler und die im Braunschweiger Dome noch nicht publicirt, so wünschenswerth dies rücksichts der letzten auch wegen des leider vorauszusehenden Unterganges der noch unberührt und unentstellt gebliebenen des einen Kreuzarmes wäre. Der Herausgeber war daher in der That hier für Deutschland auf die wechselnde und dilettantische Kunst der Miniaturen beschränkt, für die ein einziges Beispiel genügen mußte.

Die nächsten eilf Tafeln schildern die gothische Architektur und zwar nach dem Vorgange des Handbuchs in ihrem ganzen chronologischen Verlaufe. Die Blüthezeit der französischen Gothik wird durch Grundrisse, Façaden und Innenansichten der Kathedralen von Paris, Rheims, Amiens und Chartres, also durch ihre besten und klassischen Leistungen, so wie durch einen Durchschnitt des kolossalen Doms zu Bourges repräsentirt. Die perspektivischen Ansichten des Innern von Rheims, Amiens und Chartres sind gut gezeichnet, allein es erscheint fast als ein Luxus, daß ihre sehr verwandte Erscheinung sich drei Mal wiederholt, da die interessanten Verschiedenheiten, welche auch hier stattfinden, in dem kleinen Maßstabe der Zeichnungen kaum bemerkt werden können und auch an sich zu seiner Art für die Zwecke des Atlas sind. Vielleicht hätte statt einer derselben eine Innenansicht des strengern, dieser schönsten Zeit vorhergegangenen Styls, wo schwere Rundsäulen mit kräftigen auf ihren Kapitälen stehenden Diensten das Gewölbe tragen (etwa aus Notre Dame von Paris oder aus der Kathedrale von Laon) oder eine solche im weichen Styl des 14. Jahrhunderts Platz finden können, welcher letzte hier durch die Außenansicht und den Grundriß von St. Ouen in Rouen, allerdings der schönsten Kirche dieses Jahrhunderts, in Erinnerung gebracht wird. Nicht recht klar ist, was der Kathedrale von Orleans die Ehre der Aufnahme verschafft hat; es ist zwar merkwürdig genug, daß die Architekten Ludwigs XIII. und Napoleons Geschmack und Geschick gehabt haben, noch in diesem Grade auf die Eigenthümlichkeiten des gothischen Styls einzugehen, allein als ein Muster oder charakteristisches Beispiel des ächten Styls dieser Zeit kann man ihr Werk doch nicht betrachten. Für das 15. Jahrhundert sind der Justizpalast von Rouen und das schöne, in seiner Art klassische Rathhaus von Brüssel gute Beispiele, während die Börse von Antwerpen (1531) in ihrem wunderlichen Gemisch von gothischen Formen mit Motiven der Renaissance, wenn auch keinen erfreulichen, so doch einen bizarren Eindruck macht und darauf hinweist, daß auch der gothische Styl seiner Zeit natürlichen Todes, nicht bloß durch die Fremdherrschaft der Antike erdrückt, gestorben ist.

Die gothische Architektur in England hat bei Weitem nicht die Mannigfaltigkeit und Bedeutung der französischen, für sie genügte daher eine Tafel (52), auf welcher die Kathedralen von York und Lichfield nebst einigen Details den Styl des 14. Jahrhunderts, die Kapelle Heinrichs VII. an der Westminsterabtei den überladenen Tudorstyl recht gut wiedergeben. Vielleicht hätte statt einer der genannten beiden Kathedralen, die überdies in mancher Beziehung, namentlich in der Bildung der Gewölbdienste, von der gewöhnlichen Anordnung englischer Kirchen abweichen, ein Beispiel des früh englischen Styls, etwa die Kathedrale von Salisbury oder das Münster von Beverley eintreten können.

(Fortsetzung folgt.)

Zeitung.

Ar. Breslau. Unsre Stadt besaß seit lange eine Menge theils wirklich werthvoller theils wenigstens kunsthistorisch interessanter Bilder, die dem Auge der Einheimischen selten sichtbar, dem des Fremden fast immer verschlossen waren. Zerstreut, in einzelnen, schwer zugänglichen Orten aufbewahrt, ungünstig aufgestellt, gewährten die zum Theil mit dem Staube der Jahrhunderte bedeckten Bilder wenig Interesse. Ihrer Vereinigung traten hindernd, theils der Mangel eines passenden Locales, theils Stiftungsbestimmungen entgegen. Diese Hindernisse sind glücklich beseitigt. Der schlesische Provinzial-Landtag gestattete behufs der Aufstellung die Benutzung einer Reihe von Zimmern des Ständehauses, und den dankenswerthesten Bemühungen des Verwaltungs-Ausschusses des schlesischen Kunstvereins kam die Willfährigkeit der königl. und städtischen Behörden auf's Freundlichste entgegen. So ist es gelungen, die Kunstwerke Breslau's in schönen heitern Räumen, gereinigt vom Schmutz der sie bedeckt, zur Freude kunstsinniger Beschauer aufzustellen. Die Bestandtheile der Galerie sind verschiedenen Ursprungs. Die ersten drei Abtheilungen umfassen Staatseigenthum. Se. Majestät König Friedrich Wilhelm III. ließen im Jahre 1837 aus der Doublettensammlung des Königl. Museums zu Berlin der Stadt Breslau eine Anzahl Gemälde der altitalienischen Schulen zu öffentlicher Aufstellung überliefern, die in einem Saale der schlesischen Gesellschaft bis jetzt ihren Platz fanden.

Derselben Gesellschaft war bereits 1830 die hinterlassene Gemälde-Sammlung des im Jahre 1829 verstorbenen Hofrath Bach, die der Staat von der Wittwe gegen Leibrente erworben hatte, überwiesen worden.

Endlich hatte Professor Büsching in den Jahren 1811—14 aus den im Jahre 1810 aufgehobenen Klöstern einen kleinen zum Theil sehr werthvollen Bilderverrath zusammengebracht, der, von dem königl. Conservator Maler

König restaurirt, bisher im Kunstkabinet der königlichen Universität aufbewahrt war.

Wenn auch die Bilder der Bachschen Sammlung zum großen Theil nicht auf die Namen Anspruch machen können, die ihnen der frühere Besitzer beigelegt hat, so enthalten sie doch aus der französischen und niederländischen Schule manches Werthvolle und unter andern auch ein Curiosum, eine alte Copie der Madonna della Sedia, die lange selbst von Kennern unbegreiflicher Weise für Original gehalten wurde.

Die Bilder der Doubletten-Sammlung und die des Kunstkabinets sind zum Theil sehr werthvoll, jene in alten Italienern, diese namentlich in deutscher Schule. In letzterer ist M. Willmann reich vertreten, dessen immerhin großes wenn auch verirrtes Talent in einigen sehr tüchtigen Bildern zur Anschauung kommt.

Die nächsten beiden Abtheilungen sind Eigenthum der Stadt Breslau.

Der Präses des Raths Albrecht v. Säbisch, 1685—1748, ein viel und weit gereister Kunstfreund, der namentlich in Wien sich lange aufhielt, hinterließ seine nicht unbedeutende Kupferstich- und Gemäldesammlung an B. v. Hahrig, der sie 1767 der Stadt Breslau schenkte; durch andere Gaben und Hinzunahme mancher in den Bibliotheken der Stadt aufbewahrter Originalbildnisse vergrößerte sich die Zahl der Sammlung, die seit fast hundert Jahren in dem Gymnasium zu St. Maria Magdalene aufgestellt war. Die Sammlung repräsentirt zwar den Geschmack der Zeit in der sie entstanden ist, namentlich ist J. G. Platzer stark vertreten, sie enthält jedoch auch treffliche Bilder von Berghem, Wouverman, Brandt, Vater und Sohn, Agricola, Hamilton, Barent Grat u. A. wie sie denn überhaupt besonders reich an Landschaften, Thierstücken und Stillleben ist.

Nächst ihr bewahrte die Rhedigersche Bibliothek in der Elisabeth-Kirche einige gute Bilder und viele Portraits, die nun der Galerie einverleibt sind. Es befinden sich, außer sehr mittelmäßigen Copien, darunter eine Handzeichnung mit Portraitköpfen und mehrere Original-Portraits Luc. Cranach des Aelt., die wohl zu dem Besten zählen, was der Meister geleistet hat.

Von Gemälden neuerer lebender Künstler konnte der Galerie bis jetzt zwar nur weniges, doch zum Theil einiges Ausgezeichnete einverleibt werden. Die seit 1841 vom schlesischen Kunstverein erworbenen Bilder und die früheren Ankäufe der schlesischen Gesellschaft vertreten einige der ausgezeichneten neuern Künstler als: Lessing, Hübner, Ebers, Mücke, F. Schiller, Rosenfelder, Herrmann u. A.

Weder die Räume, noch die Stiftungsbestimmungen haben gestattet, die Bilder, mit Ausnahme der Alt-Italiener, nach den Schulen zu hängen, der Katalog ist jedoch so übersichtlich gearbeitet, daß das Auffinden der Gemälde leicht wird.

So ist denn nicht nur für Breslau, sondern, wir hoffen, für Schlesien ein heilsamer Anfang gemacht, der seine guten Früchte tragen und manches noch jetzt in Moder und Staub begrabene Kunstwerk an's Tageslicht bringen wird. Möge nun aber auch nur nach Kunstwerken gesucht werden, möge endlich Berlin uns einen gründlichen Sachverständigen senden, der unsere Kirchen besichtigt und das berichtigt, was der eifrige aber kunstunwissende Büsching in die Welt geschickt und Fiorillo blind nachgeschrieben hat. So nur kann das wirklich Werthvolle in einer Stadt gefunden und erhalten werden, in der Georg Penz, Dürer's und Marc Anton's tüchtigster Schüler, die letzten Jahre seines Lebens zubrachte und in der er starb.

Kunstvereine.

Zu den Berathungsgegenständen einer Versammlung von Kunstvereins-Männern, die sich in München zusammengefunden haben, gehörte bekanntlich der Plan zu einem Aktien-Unternehmen der deutschen Kunstvereine, für die Förderung der historischen Kunst. Ausgesprochen zuerst in Nr. 38 des vorigen Jahrgangs des D. Kunstblattes, hatte sich dieser Plan mehrfacher Beifallserklärung von Seiten verschiedener Vereine zu erfreuen und es kam nun darauf an, mit Berücksichtigung der darüber in unserem Organ kundgegebenen Ansichten ein definitives Statut aufzustellen, auf welches hin die einfache und unbedingte Beitrittserklärung der Vereine würde stattfinden können. Der vorläufige Entwurf der beiden Unterzeichneten in Nr. 38 d. v. J. wurde also von der Versammlung Punkt für Punkt besprochen, und die Schluß-Redaktion des so entstandenen definitiven Entwurfs den Herren Dr. Lucanus, Grafen Franz v. Thun und den beiden Unterzeichneten übertragen, welche ihn später in der unten mitgetheilten Form der Versammlung vorlegten. Diese fand ihn in allen Punkten zweckmäßig und jedes Mitglied versprach, ihn als provisorisches Statut zur Annahme bei den resp. Vereinen dringend zu empfehlen.

Statut

der Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst.

§. 1.

Die deutschen Kunstvereine verbinden sich zu einem gemeinschaftlichen Aktien-Unternehmen, welches bezweckt, bedeutende Kunstwerke deutscher Künstler des historischen Fachs — und zwar je nach Zulaß der Mittel alljährlich — hervorzurufen und zu erwerben.

§. 2.

Der Beitritt zu dieser Aktien-Unternehmung steht auch allen hohen Gönnern der Kunst, Gesellschaften und andern Privaten offen.

§. 3.

Die Verpflichtung zur Theilnahme gilt auf drei Jahre und wird nach Ablauf derselben — und dann immer von drei zu drei Jahren — als wiederum auf drei Jahre erneuert betrachtet, wenn nicht mindestens ein halbes Jahr vor dem Ende eines Triennium die Theilnahme gekündigt wird.

§. 4.

Jedes zu erwerbende Kunstwerk wandert durch die Kunstausstellungen aller der Kunstvereine, welche sich an dem Unternehmen betheiligen.

§. 5.

Nachdem das einzelne Kunstwerk den Kreislauf der Ausstellungen vollendet hat, wird dasselbe unter die Theilnehmer verloost.

§. 6.

Der Betrag einer Aktie, deren jeder Theilnehmer in beliebiger Anzahl erwerben kann, ist auf fünfzig Thaler jährlich festgesetzt, zahlbar bis zum ersten Juni jedes Jahres.

§. 7.

Ueber die Wahl des Gegenstandes und des Künstlers entscheidet eine regelmäßig jährlich zusammentretende Hauptversammlung, welche gebildet wird aus den Abgeordneten der zur Verbindung gehörenden Kunstvereine und den in §. 2 genannten sonstigen Theilnehmern oder deren bevollmächtigten Vertretern.

§. 8.

Jedes Mitglied der so gebildeten Hauptversammlung ist in derselben zu Vorschlägen in Bezug auf Gegenstand und Künstler berechtigt; doch sollen auch solche Vorschläge berücksichtigt werden, welche bis vier Wochen vor der Versammlung von Aktieninhabern schriftlich in die Hände des Geschäftsführers gelangen.

§. 9.

Die eingebrachten Vorschläge werden von der Versammlung — nach Befinden mittelst eines aus derselben zu bildenden Prüfungs-Ausschusses — geprüft und aus ihnen mittelst Berathung und Abstimmung die schließliche Wahl getroffen.

§. 10.

In der Versammlung hat jeder Theilnehmer ohne Rücksicht auf die Anzahl seiner Aktien nur eine Stimme.

Es werden nun alle Kunstvereine des Gesammt-Vaterlandes aufgefordert, sich über den Beitritt zu diesem Unternehmen zu erklären. Da die meisten General- oder Vorstands-Versammlungen in den Herbst fallen, so können die Erklärungen noch bis zum Ende dieses Jahres in die Hände der Unterzeichneten gelangen. — Die bis zum Juni 1855 zu leistenden Zahlungen sind an den mitunterzeichneten Schulrath Looff in Gotha zu richten, der auf den Wunsch der Versammlung die Geschäftsführung provisorisch übernommen hat und im September 1855 eine Versammlung in Dresden zusammenrufen wird, welche nicht bloß nach §. 7—10 des mitgetheilten Statuts berathen, sondern auch einen definitiven Vorstand oder Verwaltungs-Ausschuß wählen und die Geschäftsordnung in allen Punkten feststellen wird.

Looff, Schulrath. Gotha.

F. Eggers, Redakteur. Berlin.

Die siebente Kunstausstellung zu Gotha.

Das gedruckte Verzeichniß der diesjährigen (siebenten) Ausstellung des Gothaischen Kunstvereins, eröffnet am 1. August d. J., zählt 451 Nummern. Da aber der Raum und andere Umstände es unmöglich machen, alle Bilder zu gleicher Zeit vorzuführen, so wird von Zeit zu Zeit ein Theil derselben gewechselt. Im gegenwärtigen Augenblicke sind ungefähr 180 Kunstgegenstände im Orangenwinterhause des herzogl. Gartens ausgestellt. Es sei erlaubt, die Aufmerksamkeit auf die bedeutendsten Erscheinungen dieser Ausstellung zu lenken.

Das Fach der religiösen Malerei ist sehr schwach vertreten und unter den wenigen Bildern ist keines von großer Bedeutung. Lobenswerth ist nur ein kleines Gemälde von Theod. Maassen in Düsseldorf „der heilige Joseph mit dem Christuskinde auf den Armen." Das Ganze ist als eine Vision gehalten und der Kopf des Heiligen von schöner, idealer Bildung; leider ist das Christus-

kind höchst unbedeutend. F. Beutele in Stuttgart hat eine „Mutter Anna, ihr Kind Marie in der h. Schrift belehrend," geliefert; das Bild verräth ein fleißiges Studium guter Muster.

Noch weniger zahlreich ist das Fach der geschichtlichen Malerei vertreten. Wir heben ein Bild hervor, das den Stoff erst aus der zweiten Hand, aus der des Dichters, genommen hat, und zu den besten der ganzen Ausstellung gerechnet werden kann. Es ist dies eine unter dem ungenauen und irre leitenden Titel: „die Blendung Arthur's" aufgeführte Scene aus Shakespeare's König Johann, Akt IV. Scene 1, gemalt von C. F. Reichert in Magdeburg. Der greise Hubert faßt eben nach der Zange mit dem glühenden Eisen, welches ihm ein Knecht darreicht; aber es ist kein entschlossener Griff und auch in dem Auge des Henkers macht die Grausamkeit schon dem Mitleid Platz, welches die rührenden Bitten des zarten und schlanken Prinzen hervorgerufen haben, so daß der Beschauer im Zweifel darüber bleibt, daß Arthur wirklich durch sein Flehen das Eisen kalt machen wird. Was die Technik anbetrifft, so ist das Bild sowohl im Colorit als in der Zeichnung eine meisterhafte Leistung zu nennen.

Unter dem bunten Wirrwarr der Schlachtgemälde verdient der Erwähnung nur ein jovial-gehaltenes „Requisitions-Commando von Ziethenschen Husaren," von Friedrich Schulz in Berlin.

Wie gewöhnlich auf den Kunstausstellungen der Vereine, so haben auch hier das Zahlreichste und das Beste die Genre- und die Landschaftsmaler geliefert. Es ist schwer, die mannichfachen Verzweigungen der modernen Genremalerei zu klassificiren: einige ihrer Erzeugnisse machen durch den Maaßstab ihrer räumlichen Größe Ansprüche auf eine höhere Geltung und fordern zu einer strengeren Beurtheilung auf. Zu den besten Gemälden dieser Art gehören: „die schlafende Fischerin mit ihrem Kinde" von F. Amerling in Wien (Eigenthum des österreichischen Kunstvereins in Wien). Obgleich meisterhaft in jeder Beziehung, ist doch der Gegenstand fast zu ideal aufgefaßt. Besonders lobenswerth ist durch die treue Beobachtung der Natur das schlafende Kind. — Des Hofmalers E. Jacobs in Gotha, „Verkauf griechischer Sclavinnen", eines der vom großen Publicum beliebtesten Bilder, ist vom König von Portugal für 400 Frd'or angekauft. Es soll nach allgemeiner Meinung das beste Gemälde des talentvollen Künstlers sein. Die Scene ist am Seestrande: im Hintergrunde eine orientalische Stadt. Im Zelt, auf dem Schauplatze dieser reizvollen Scene, fällt ein lichter Sonnenstrahl auf zwei gefangene halbentblößte Griechinnen, die auf der Erde sitzen. Die jüngere blonde Schöne, deren Reize noch durch ein Purpurgewand gehoben werden, sieht ergeben und doch mit stolzem Selbstbewußtsein auf ihr Loos. Der Ausdruck ihres Gesichtes ist der beste Theil des Gemäldes, denn die vielfach bewunderten Goldtöne der Fleischpartien stehen in der Meisterschaft der Behandlung solcher Gegenstände von Riedel in Rom nach. Minder bedeutend ist das zweite Mädchen. Neben ihnen liegt ein schlafender Knabe, das künftige Opfer eines orientalischen Lasters. Zwei Türken im Hintergrunde des Zeltes sind mit dem Abschlusse des Kaufes beschäftigt. Der schlafende Knabe ist meisterhaft gezeichnet. — Eben so anziehend ist ein großes Genre-Gemälde von Carl Hübner in Düsseldorf: „die Heimkehr des jungen Seemannes." Wir sind im väterlichen Hause: der älteste Sohn, der theuere Liebling der ganzen Familie, ist so eben in's väterliche Haus zurückgekommen: er ist ausgewachsen, sonnenverbrannt, er hat viele und weite Reisen gemacht. Er hat sich eben hingesetzt und die ganze Familie umringt ihn: Großmutter, Vater, die Töchterchen und die Söhnchen. Es ist der erste Augenblick des Wiedersehens: sie sind noch nicht zu Worte gekommen, sie sehen ihn sich alle erst recht an, in dem erwachsenen Jüngling suchen sie die im Gedächtniß gebliebenen Kinderzüge zu erkennen. Der Vater freut sich über den großgewordenen Jungen: stolzes Selbstbewußtsein herrscht in seinen Zügen, in seinem zurückgelehnten Körper. Die Großmutter sieht ihn verwundert durch die Brille an; Freude glänzt auf den blühenden Gesichtchen der hübschen Schwestern; der kleine Bruder ist am Reisekoffer beschäftigt. Nur das Mutterherz hat den Erstling gleich auf der Stelle erkannt: auf ihrem schlichten Gesichte strahlt treuherzige Freude, sie hat ihn bei der Hand erfaßt; noch einen Augenblick und Thränen werden ihr Auge befeuchten. Und wie herrlich sitzt er da, der Heros dieses glücklichen Tages: „hier bin ich," scheint sein aufrichtiges, derbes Gesicht zu sagen; „da, seht mich an"... Der wird Abenteuer erzählen ... — Das Colorit des schönen Bildes und die Ausführung, welche nicht zu peinlich ist, lassen nichts zu wünschen.

Poetisch gedacht und gut ausgeführt ist ein Bild von A. Northen aus Minden in Düsseldorf: „Nachzügler der großen Armee im J. 1812."

Zu den besseren humoristischen Genrebildern gehören: Erdmann in Düsseldorf: „Am Morgen nach dem Maskenball"; Hendrica Holland aus Norwegen in Paris, „die kleine Schmeichlerinn," und ein unvollendet nachgelassenes Werk vom verstorbenen Hasenclever: „Ein Ehecontract in der feinen Welt", welches aber oft in übertriebene Verzerrung übergeht.

Folgende Genrebilder zeichnen sich durch gute Eigenschaften aus: W. Linnig in Antwerpen: „Ein Kartenspiel zwischen Lanzknechten; C. Nevels in Düsseldorf: „Der Liebesbrief"; Scheerer und Dilleus in Brüssel: „eine holländische Tuchverkäuferin", C. Offterdingen in Stuttgart: die „Malerei" und der „Musikant"; P. S. Zimmermann: „der Liebesbrief", eine sehr gemüthliche Scene im Innern einer Alpenhütte. Endlich: Meier von Bremen „Betende Kinder": Ein blinder Knabe und sein Schwesterchen, die in Begriff sind, den auf dem Felde arbeitenden Eltern das Frühmahl nachzubringen, verrichten unterwegs ihr Gebet vor einem Heiligenbilde. Vorzüglich von rührend-schönem Ausdruck ist das Gesicht des Knaben.

Als Thiermaler zeichnen sich aus: Guido Hammer in Dresden, Fr. Heimerdinger in Hamburg, F. von Severdonen in Brüssel. — Die moderne Thiermalerei macht neben dem Bemühen, mit der größten Naturwahrheit die äußere Erscheinung der Thiere aufzufassen, öfters den Versuch, ein so zu sagen dramatisches Moment aus dem Leben und dem Charakter der Thiere einzuführen; ein Gemälde dieser Art ist von Kiörboe in Paris: „Sera-t-il pris?" ein Fuchs der auf ein Kaninchen hascht, das eben in sein Loch schlüpfen will.

Die besten Architekturgemälde sind von A. Lössler aus München in Athen: „Ansicht des Klosters St. Saba im Kydronthale bei Jerusalem"; G. Osterwald in Cöln: „Das Hauptportal der Lorenzkirche in Nürnberg," welches sich durch große Treue auszeichnet, aber ohne höhere malerische Wirkung ist. L. Hermann in Berlin: „Santa Lucia in Neapel." A. Meermann in München „Bildhauer-Atelier"; Schultz in Danzig: „der Dom in Ancona"; ein wunderliches Bild ist das von F. Nerli in Rom: „Die Fontainen vor der Peterskirche in Rom."

Die Zahl der Landschaften ist sehr groß und ich muß mich darauf beschränken nur einige namhaft zu machen. Die schönsten gab Pr. Preller in Weimar: „Die Wartburg" mit der Staffage: Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange wehrt den Ueberfall der Feinde ab, während die Amme das Töchterlein stillt, welches er nach Reinhardsbrunn zur Taufe bringen will, und „die Ilmenauer Eiche" mit der Staffage: Großherzog Carl August von Weimar auf der Parforcejagd. Beide Bilder sind Eigenthum Ihrer Kaiserl. Hoheit, der Frau Großherzogin-Großfürstin von Sachsen-Weimar-Eisenach. Bei meisterhafter Behandlung zeichnet sich die zweite Landschaft ebenfalls durch poetische Stimmung aus. Zu den besten Gemälden dieser Gattung gehören ferner die Werke von: Bagge in Düsseldorf, Brandes in Braunschweig, Jacobson in Schwerin, W. Knoll in Berlin, E. Kolen in Hannover, E. Mann in Düsseldorf, Rieck in Paris, A. Rosenthal in München, C. Seiffert in Berlin, C. Wagner in Meiningen, E. Wodick in Magdeburg.

Auffallend ist die gänzliche Abwesenheit von Portraits.

Rostock. Am 10. August ist die siebente, vom Rostocker Kunstvereine veranstaltete Kunstausstellung im Großherzoglichen Palais eröffnet worden. Der Katalog umfaßt 620 Nummern.

In meinem Verlage erschien so eben:

Karte

der mittelalterlichen Architectur von Deutschland

mit Rücksicht auf den gegenwärtigen Stand der Forschung entworfen

von

W. Lübke.

Imp. Fol. Color. Preis 20 Sgr.

Der den Lesern des Kunstblatts speciell, wie auch durch seine mittelalterlichen Forschungen in weiteren Kreisen bekannte Herr Herausgeber dieser Karte, hat dieselbe mit Rücksicht auf sämmtliche bis jetzt öffentlich bekannt gemachte Denkmäler mittelalterlicher Baukunst in Deutschland entworfen. Zugleich bot die geographische Orientirung den Anhaltspunkt für die Stylbezeichnung eines einzelnen Bauwerks und wurde bei Städten, in welchen verschiedene Style durch mehrere Bauwerke vertreten sind, die Bedeutsamkeit der Vertretung jedes einzelnen zum Motiv für die Unterordnung der Bezeichnung. Die Eintheilung des Landes ist die mittelalterlich-kirchliche.

Jede Buch- und Kunsthandlung kann die Karte auf Bestellung liefern.

Heinrich Schindler.

(Dieser Nummer ist Nr. 17 und 18. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 35. **Donnerstag, den 31. August.** **1854.**

Inhalt: Ueber Metaphysik des Schönen. Von Hotho. (Fortsetzung.) — Künstler und Werkstätten. IV. Die neueren Arbeiten von J. Schnorr von Carolsfeld. — Die Bekehrung des Paulus, ein dem Albrecht Dürer zuzueignendes, bis jetzt unbekanntes Kupferblatt ꝛc. Von Schmann. — **Kupferwerk.** Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges ꝛc., herausgegeben von Dr. Ernst Guhl und J. Caspar. Von C. Schnaase. (Fortsetzung.) **Beiblatt. Zeitung.** Berlin. Dresden. München. Weimar. — **Kunstvereine.** Die Berathungen in München.

Ueber Metaphysik des Schönen.

Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen zum Gebrauche für Vorlesungen von Fr. Th. Vischer. Erster Theil. Reutlingen, 1846.

Von **Hotho.**

(Fortsetzung.)

Minder befriedigend erklärt Vischer, wodurch das Schöne bei jedesmal begrenztem Inhalt und individueller Form dennoch das Absolute zur Gegenwart bringe. Jeder bestimmte Inhalt des Absoluten, meint er, enthalte als besondere Stufe alle anderen mit eingeschlossen, so daß nicht nur dieser oder jener begrenzte Gehalt, sondern „mittelbar" durch ihn auch das Absolute zur Anschauung käme. Wie soll dies genügen! Das Absolute ist mehr als nur die Reihen- und Stufenfolge seiner besonderen Unterschiede und Kreise. Das Absolute im Schönen beruht weder auf dem Werth oder Unwerth des Inhalts als solchen, noch auf der alleinigen Ausbreitung oder Begrenzung der Gestalt, die ihn darstellt. Das ursprünglich freie Zusammen beider ist das Absolute im Schönen. Solche Einigung beschränkt sich nicht auf das tiefe Eingehen in den wahren Zusammenhang jedes Inhalts und das ebenso tiefe Ergründen der ihm entsprechenden Form. Das scheidungslos neue Verflechten bis ins Speciellste und Einzelnste bleibt die Hauptsache.

Dies schöpferische Erfinden bedarf einer Thätigkeit, die nur das Absolute haben und spenden kann, weil sie unbedingt gelingender Art ist, und alles Ungenügen der Endlichkeit tilgt.

Vischer legt überhaupt auf die erfindende Thätigkeit gleich hier nicht den gebührenden Nachdruck. Er gedenkt ihrer erst bei der Kunst. Wie viel aber ist der Kunst vorerfunden, und wie sollte die menschliche Phantasie die ähnliche Thätigkeit wiederholen, läge sie nicht überhaupt im Prinzip des Schönen. Das Schöne ist seinem Wesen nach wie das Absolute gedoppelt thätig; theoretisch als ideelles Erfinden, und praktisch als Ausführen innerer Gebilde. Nicht das Objekt als Objekt, seine gelungene Erfindung ist das Schöne, und nur die Erfindung führt sich aus.

Je mehr nun das Prinzip des Schönen einen Reichthum unterschiedenen Inhalts umfaßt, Bestimmtem aber nur bestimmte Gestalt entsprechen kann, je mehr wird die theoretische Erfindung, wenn auch schön durchweg, in Art und Grade verschieden sein.

Diese Verschiedenheit läßt sich prinzipiell aus den Stellungen herleiten, welche theils das Absolute zur wirklichen Welt, theils dieser Stellung zufolge gleichmäßig in jedem specielleren Gebiet das Allgemeine zu dem Besonderen und Einzelnen, das Ideelle zum Objektiven einnehmen. Natur und Menschenwelt liefern nicht als solche schon den Inhalt des Schönen. Das Verhältniß zum Absoluten, aus dem sie hervorgehen, und innerhalb ihrer selbst das Wechselverhältniß Dessen, was bedeutsam und was unerheblich erscheint, greift so sehr in allen Kreisen als vorweg wichtig und machtvoll hindurch, daß dies Verhältniß den eigentlichen Inhalt abgiebt, der schöne Gestalt erhält.

Auch Vischer, nachdem er das einfache Prinzip festgestellt, sucht in dieser Rücksicht sofort nach besonderen Stufen für Inhalt und Form.

Die schwierige Erörterung derselben gehört in Gesammtauffassung, Gliederung und Detail zu den vorzüglicheren Abschnitten dieses Theils. Dennoch möchte ich für den Verlauf und Gang andere Gesichtspunkte vorschlagen.

Vischer entwickelt nur den Gegensatz des Erhabenen, das sich zum Tragischen schärfe, und des Komischen.

Gehört aber das Schöne zum Umkreis des Absoluten, so kann es nicht wieder zu Gegensätzen auseinandergehen, die nur für Endliches die Grundform geben. Tragik und Komik sind überdies nicht dem Schönen so unentbehrlich, daß sie den Werth höchster Eintheilungsgründe behaupten könnten. Sie lassen die Naturschönheit fast unberührt, und auch in der Kunst nehmen sie die Meisterrolle nicht in Anspruch. Man ordnet sie sachgemäßer den weiteren Grundformen unter, welche Natur und Kunst gemeinsam betreffen.

Formell sind diese durch Ausdrücke zu bezeichnen, deren zum Theil sich schon Solger bedient: Andeuten, Darstellen, Schildern. Doch

sie haben ebensosehr eine inhaltliche Bedeutung und beruhen in dieser Rücksicht theils auf bloßer Verwandtschaft von Gestalt und Bedeutung, theils auf dem klaren Eintreten des Inhalts in seine ihm völlig gemäße Form, endlich auf dem Hervorkehren des in sich zusammengefaßten Innern, in welchem ein Inhalt lebt, so daß mehr die Tiefe und Eigenheit dieses Innern, als der Inhalt in Frage kommt, von dem es erfüllt ist. Ich meine die Hauptformen, die Hegel als das Symbolische, Klassische und Romantische in seiner Art der Kunst allein zuweist, und halb historisch, halb noch als Mythologie und Religion zur Kunstauffassung des Orients, des griechischen Alterthums und der christlichen Völker macht.

Ihre isolirte Erwähnung in diesem Gebiet giebt zu dem Glauben Anlaß, daß sie speciell nur der Phantasie und dem Material ihr Dasein verdanken, das die Völkergeschichte herzubringt. Statt im Prinzip des Schönen überhaupt scheinen sie nur in der Seite der Realität und Wirklichkeit zu wurzeln. Diese letztere Ansicht theilt Vischer und schließt sie von der Metaphysik des Schönen aus.

Dennoch bieten sie sich der strengeren Ableitung so gefügig dar, und sind im Prinzip des Schönen so tief begründet, daß Kunst und Natur nichts weiter thun, als sie in tausendfach immer erneuter Art durchzubilden und auszuführen.

Worin aber kann die Aufgabe der Metaphysik bestehen, wenn sie nicht das auch vorzugsweise dem Schönen als solchen zutheilt, was in Natur und Kunst umfangreicher und herrschender als andere Seiten die Macht seiner prinzipiellen Wichtigkeit darthut.

Daß Vischer sich dieser Aufgabe nicht unterzieht, rächt sich auffällig am Schluß seines Werkes. Das höchste Gebiet, die Weltgeschichte der Kunst als Ganzes, im Grundbegriff ihres Ganges erklärbar aus jenen Formen, zersplittert sich ihm, selbst faktisch falsch, zur Specialgeschichte der einzelnen Künste.

Das Absolute, reicher oder leerer, ist als das gleiche Hervorbringen, Zerstören, Erhalten einerseits immer unbegrenzter und allgemeiner als die vielgestaltigen Dinge, Zustände und Individuen. Die weitesten und größten reichen an das nicht heran, was ihre Grundlage und wahre Bedeutung ist. Und dies Verhältniß betrifft nicht nur das Absolute in seinem Verhältniß zur Welt; in den besonderen Kreisen ganz ebenso wiederholen sich Macht und Ohnmacht, Ueberragen und Unterordnen. Das Begrenzte und Machtlose aber kann durchweg das Umfassende und Mächtige nur symbolisch, erhaben oder vergleichend andeuten.

Symbolisch, wenn die einzelne Gestalt nicht sich selber, sondern Weitergreifendes verbildlichen soll, das unzertrennlich in vielen oder allen Objekten fortwirkt. Weder eine tausendfältige Aufzählung noch die Auswahl des Besten genügt. Selbst Incarnationen ziehen das Absolute nur scheinbar auf den einen Fall, die eine Begebenheit momentan zusammen. Es sprengt die Bande, die es nicht fesseln können. Und werden die Gestalten noch so sehr an sich selbst vergrößert, auch dieser Versuch gelingt nur durch sein Mißlingen, und wird folgerecht endlich zu dem Vernichten jeder bestimmten Gestalt, dem Absehn von allem beschränkten Empfinden und Thun, um wenigstens den Weg anzudeuten, der dem Einen und Absoluten zuführt. Man hat die indische Phantasie in Ausbildung dieser Stufe als Aberglauben und unschöne Thorheit verworfen. Ziehen sich aber Grundbestimmungen des Absoluten thätig durch Natur und Menschengeist, sammelt sich ihre vollere Macht auf bevorzugte Gestalten, dann können diese auch, wenngleich nur halb enthüllend, den ersten Einblick in jenes Walten gewähren, das sie verschwinden und da sein läßt. Nur der Drang, das Absolute in seiner letzten Allgemeinheit zu fassen, muß sich alle besonderen Götter und begrenzten Gebilde zerstören.

Dieser Endpunkt bleibt jedoch ebensowenig bei der bloßen Zerstörung. Er würde sonst jeder Schönheit ein Ende machen.

Das Absolute in seiner umfassenden Allgemeinheit entthront zwar alle besonderen Götter. Es übt seine Herrschaft mit Eifersucht. Als alleinige Macht aller Dinge vermengt es sich ihnen weder als dauernde Grundlage, noch als zeitweise wechselnde Incarnation. Es zieht sich als ideelle Schöpfermacht aus seinen Werken zurück. Weder irgend eine bestimmte Form, noch die unüberschaulichste Reihe drücken es aus. Sie sind alle entgöttert. Dennoch bleibt noch ein Ausdruck übrig.

Die deutliche Unerreichbarkeit, dies zweifellose Hinausragen gerade über das weltlich Höchste bringt den sichtlichen Erweis der einen Größe und Herrlichkeit. Daß sich an der Unterwerfung aller Creatur die Unermeßlichkeit ihres Schöpfers bewährt, dies in Form und Inhalt giebt den Grundbegriff der Erhabenheit.

Vischer entwickelt sie „als den Widerspruch der absoluten Idee, welche die individuelle Gestalt zu ihrer wesentlichen Erscheinung, zugleich aber als eine Erscheinung erhält, die sich ebensosehr als gegen die Allgemeinheit der Idee verschwindend und unwesentlich zeigt.“ Als beharrender Widerspruch jedoch würde das Erhabene sofort seine Schönheit einbüßen, welche durchweg Gemäßheit fordert von Inhalt und Form.

Die Lösung liegt einfach schon darin, daß das Absolute seiner Unaussprechlichkeit zum Trotz fortgeht zur thätigen Schöpfung einer Welt, deren Gestalten ihm nur widerstreben würden, wenn sie, statt sich zu beugen, ihr Haupt emporhielten, und sich erhöben, statt ihn zu preisen. Daß sie nicht ausreichen, macht sie allein entsprechend. Falsche Uebertreibung ihrer Größe und Kraft müßte den erhabenen Eindruck schwächen. Wie sie gemacht sind, so allein, frisch und ganz können Dinge und Menschen die Schöpfergröße verkündigen. Ebensowenig raubt die Erhabenheit den Objekten und Individuen von Hause aus ihre Festigkeit. Im Gegentheil. Je anscheinend stärker und größer sie sind, je höher empor ragt die Macht, aus der sie entspringen.

Wie tief diese Art der Erhabenheit eingreift, läßt sich daraus entnehmen, daß Völker monotheistischen Glaubens sich am ausschließlichsten Gott in diesem Verhältniß vorstellen. Bildlos in sich wird er anschaulich erst durch die Himmel, die er zusammenrollt wie ein Tuch, durch den Gehorsam der Creatur, die in der Furcht den Anfang der Weisheit lernt.

Auch die Natur zeigt die Macht ihrer allgemeinen Seiten und Thätigkeiten über die besonderen Objekte, deren sie zu ihrer Wirksamkeit bedarf. Der grenzenlose Raum, in welchem Weltkörper kaum als Lichtfunken glitzern, das unüberschaubare Meer, dessen schäumende Wogen doch wieder zur unermeßlichen Fläche werden, das stumme Nachtdunkel und die Gluth des Aufgangs, Sturmgeheul und Gewitter, tosende Wasserstürze, Eismeere, Wüsten und Gletscher, jede wenn auch einseitige Naturgewalt, Ueberfülle wie Starrheit und Mangel haben die Erhabenheit zur grandiosen Grundform. Und wie sollte das menschliche Leben in unbeschränkter Herrschaft Eines über alle, in der Pracht, die das Köstlichste, anderen ein letztes Ziel, nur zu feiernden Boten und Dienern macht, wie sollte der vulkanische Ausbruch der Leidenschaften, der ringsher Menschen und Dinge als Nichts erachtet und niederwirft, — wie sollten nicht so viel andere Verhältnisse dieselbe Erhabenheit wiederholen.

Unmittelbar verknüpft sich hiemit eine dritte Form.

Die schaffende Thätigkeit erscheint nur im Vergleich zum Geschöpf erhaben, das Unbegrenzte nur im Vergleich zur stets überragten Grenze, die Macht des Mangels nur in Betreff des Vielen, das fehlt, der Herrscher nur gegenüber dem Knecht, wie der Glanz des Reichthums im Angesichte der Armuth.

Erſt die innere Nothwendigkeit bloßen Vergleichs beweiſt, in welchem Grade Symbol und Erhabenheit es nur zur ebenbildlichen Andeutung bringen, weil der Gehalt, der nach Schönheit ſtrebt, urſprünglich durch ſeine Weite und Allgemeinheit jede beſtimmte Form, die ihm zum Träger dient, überſchreitet.

(Fortſetzung folgt.)

Künſtler und Werkſtätten.

IV.

Die neueren Arbeiten von J. Schnorr von Carolsfeld.

Mit einem Gefühle der Verehrung, wie es uns jedesmal überkommen iſt, wenn wir die ſtillen Räume betraten, in denen Cornelius ſeine gewaltigen Camposanto-Compoſitionen entwirft, ſind wir auch J. Schnorr's Werkſtatt genaht. Steht ja das Wirken dieſer beiden Männer in nächſter geiſtiger Verwandtſchaft! Vor einem halben Jahrhundert war Schnorr einer von den Erſten, die neben Cornelius die Schöpfung einer neuen deutſchen Kunſt begannen. Dann in den jugendſchönen Tagen, da König Ludwig, unvergeßlichen Andenkens, der wiedererwachten Kunſt das weiteſte Feld der Wirkſamkeit eröffnete, fehlte wieder Schnorr dicht an Cornelius' Seite nicht. Während dieſer die Götterſage des alten Hellas wie den innerſten Kerngehalt des Chriſtenthums mit derſelben Tiefe der Anſchauung und Fülle der geſtaltenden Kraft verherrlichte, ſchilderte Schnorr die gleichſam aus dem Urgeſtein gehauenen Recken der altdeutſchen Sage und führte die Glanz-Epochen unſrer Geſchichte, die Tage Karls und Friedrichs des Rothbarts, mit überzeugender Gewalt im Bilde wieder herauf.

Jene glücklichen Zeiten von München ſind vorbei. Aber ſie haben uns eine Welt von Kunſtwerken höchſten Ranges gegeben, an denen ſich die Begeiſterung für deutſche Art und Größe immer von Neuem entzünden wird; und ſie haben, was vielleicht noch mehr iſt, all' unſerem künſtleriſchen Schaffen den Umſchwung, die Geneſung von kränkelnder Manier zur geſunden Natur, zum vollen Leben gebracht, ſie haben eine Strömung erregt, die bis in die abgeſchloſſenſten Kreiſe ihre Wellenbewegung fortgeſetzt hat. Selbſt die winzigſten Pygmäen des Pinſels, die aberwitzig an den Heroengeſtalten unſrer erſten Meiſter herummäkeln, haben das Bischen eignen Könnens aus derſelben Quelle geſchöpft, die von Jenen erſchloſſen worden iſt. Und während die Meiſten ſich mit dem Schimmer eines kurzen Scheinfrühlings begnügen müſſen, — Staudengewächſe von magerem Stengel — haben jene ehrwürdigen Stämme faſt ſeit einem Jahrhundert ihre Kronen mit immer friſchem Grün geſchmückt, und in erneutem Lenze ſtets reichere Gaben geſpendet. Was Cornelius, ſeit er nach Berlin übergeſiedelt, geſchaffen hat, ſteht ſeinen früheren Arbeiten mindeſtens ebenbürtig zur Seite, und was Schnorr in neuerer Zeit hervorgebracht, iſt, wenn auch in andrer Weiſe, nicht minder hoch zu ſchätzen, als ſeine früheren Münchener Großwerke.

Wir haben hier vor allen Dingen die Bibel im Auge. Der Plan zu dieſem ſchönen Unternehmen iſt zwar ſchon ſeit einer Reihe von Jahren in der Seele des Meiſters gehegt worden, und eine Anzahl von Darſtellungen ſind im Laufe der Zeit entſtanden; allein erſt ſeit 1852 iſt derſelbe durch den Unternehmungsgeiſt der G. Wigand'ſchen Buchhandlung in's Leben getreten. Damals brachte unſer Kunſtblatt aus Schnaaſe's Feder (vgl. Jahrg. 1852 No. 49.) eine Beſprechung des Werkes, dem nach Maßgabe der eben erſchienenen erſten Lieferung die unbedingte Anerkennung gezollt und die beſten Wünſche auf den Weg gegeben wurden. Seitdem ſind im rüſtigen Fortgange vier neue Lieferungen herausgekommen, ſo daß nunmehr 40 Blätter bereits vorliegen. Dieſe haben, was die erſten verſprachen, in vollem Maße gehalten. Eine kurze Durchſicht wird das bezeugen.

Die Mehrzahl der Blätter gehört dem alten Teſtamente an. Schnorr hat für die rührende Einfachheit und Würde dieſer Erzählungen den richtigen Ton getroffen, und weiß zugleich ihre tiefen Beziehungen auf die ſittlichen Verhältniſſe des Lebens in bedeutſamer Weiſe zu erfaſſen. Auf dem erſten Blatte — wir legen uns die Bilder nach dem Inhalte zuſammen — ſehen wir Adam und Eva nach dem Sündenfalle. Im Bewußtſein der Schuld knieen ſie abſeits zur Erde und verbergen ihr Angeſicht vor dem Herrn, der von Glanz umfloſſen vor ihnen ſteht. Voll großartiger Würde ſieht er mit dem Blicke tiefſten Erbarmens die Gefallenen an, die Verkörperung ewiger Liebe, aber auch ewiger Gerechtigkeit. Denn, waltet hier das Mitleid noch vor, ſo zeigt das folgende Blatt die Strenge des Strafenden. Der Engel mit dem Flammenſchwerte weiſt die Jammernden aus dem Paradieſe in die rauhe Welt, wo Diſteln und Dornen ſie empfangen. — Ein drittes Blatt ſtellt die Verſtoßenen dar mitten im mühevollen Ringen mit dem ſchweren Erdendaſein. Adam, deſſen Körper die Anſtrengung der Arbeit deutlich verräth, ſchaut, auf den Stab gelehnt, der Gattin zu, die am Spinnrocken beſchäftigt, ſchmerzlich auf ihr Söhnlein niederblickt, um welches die Thiere der Heerde ſich zuthunlich ſpielend drängen. Ahnt ſie ſchon die Folgen der eignen Sünde, des unſchuldigen Abels Tod? Denn ſicher iſt er dieſer harmloſe Kleine, während der mißgeartete Bruder neben dem Vater ſteht, dieſem einen Apfel darreichend. Wie fein hat der Künſtler dieſen Zug angebracht! Wie ſinnig hat er uns die tiefen Betrachtungen nahe gelegt, die der Gegenſtand immerdar erweckt! Im Keime deckt er ſchon die ſpätere Schuld uns auf, die das nächſte Blatt mit den Opfern Kains und Abels zur Reife bringt. Kindlich fromm kniet Abel vor ſeinem Brandopfer, auf welches der Herr gnädig aus den Wolken niederſchaut. Ergrimmt ballt im Hintergrunde Kain die Hände, in denen ſchon der Brudermord zuckt, und ſein finſtrer Seitenblick verkündet Unheil. Dieſes bricht auf dem folgenden Blatt in helle Flammen aus; der Böſe unterdrückt den Guten und ſchlägt ihn nieder, daß entſetzt die Heerden auseinanderfliehen. So einfach und erſchütternd das erſte Buch Moſe die Unthat erzählt, ſo führt auch Schnorr ſie hier vor Augen.

Es folgt dann die Geſchichte Noahs, die wir übergehen, ſo innig und ſchön auch ihre einzelnen Momente dargeſtellt ſind, von der frommen Ergebenheit, mit der Noah auf Gottes Geheiß die Arche baut, bis zur erſchütternden Kataſtrophe der Sündfluth, die zu ſpät die Menſchen wieder zum Herrn zurückwendet. Dieſe herrliche Compoſition, die das Großartige des Stoffes vollkommen erſchöpft, zeigt recht klar, in welchem Geiſte Schnorr die einzelnen Vorgänge behandelt. So viele Bilder von der Sündfluth ſchon geſchaffen worden ſind, ſie haben den Gegenſtand ſtets aus rein maleriſchem Geſichtspunkte erfaßt. Nur darauf ſchien es anzukommen, die körperliche Anſtrengung nackter Geſtalten zu zeigen und allenfalls durch effektvolle Farbengebung das Gewaltſame des Natur-Ereigniſſes zu ſchildern. Aber all' das Gewimmel unzähliger Geſtalten vermochte nicht das tiefe Entſetzen einer Weltkataſtrophe im Beſchauer zu erwecken. Hier dagegen ſehen wir auf den erſten Blick, daß wir es mit einer ſolchen, und nicht mit einer gewöhnlichen Ueberſchwemmung zu thun haben. Dieſe wenigen Geſtalten, in deren angſterfüllte, herrlich aufgebaute Gruppe wir blicken, ſagen Alles, den gewiſſen Untergang, die eigne Schuld, den Zorn der gerechten Gottheit. Man kann nicht leicht Ergreifenderes ſchauen. Und dann wieder wie mild und verſöhnend berührt uns auf dem folgenden Blatte die Freude der Geretteten! Hinaus in die weiten

verödeten Gefilde wimmelt das Gethier, und hinterdrein folgt die Familie des Erzvaters, selig und dankerfüllt, Jedes nach seiner Weise; die ehrwürdigen Alten mit feierlichem Aufblick, die Jüngeren lebhafter erregt mit den verschiedenen Gebärden des Staunens und der Freude. Wer einen Begriff davon haben will, welche natürliche Einfachheit, welche Fülle von Naivetät Schnorr in diese Darstellungen zu hauchen weiß, der betrachte dies liebenswürdige Blatt.

So schwer es uns fällt, so übergehen wir doch einige Blätter, um bei der Geschichte Josephs wieder zu verweilen. Hier geben die fünf Bilder uns gleichsam die einzelnen Akte eines Drama's. Das erste Blatt zeigt die Habsucht der ergrimmten Brüder, die den Liebling des Vaters verkaufen. Einige Männer führen den gebeugten Joseph ab, während die Brüder das Sündengeld in Empfang nehmen. Die Composition ist voll Leben und Charakteristik. Schön und edel ist sodann auf dem nächsten Blatte die Versuchung des keuschen Jünglings behandelt, die hier im Lebensbilde Josephs nicht fehlen durfte, und daher vom Künstler in ihrem bedeutungsvollen Ernst erfaßt wurde.

Nicht minder vortrefflich ist das folgende Bild, wo Joseph des Pharao Träume auslegt. Unmuthig und sinnend ruht der Herrscher ausgestreckt, von den rathlosen Traumdeutern umgeben. Im klarsten Gegensatze zu diesem zeichnet sich die edle Gestalt Josephs, der vom göttlichen Geiste erleuchtet, dem Könige die Zukunft kündet. Nun bringt das folgende Blatt seine Erhöhung. Herrlich, voll Huld und Milde zeigt sich die reine, großartig gedachte Jünglingsgestalt. Im linken Arme ruht eine Garbe, dies bedeutungsvolle Symbol, das schon früh in seinen Träumen vorkam. Aber in seiner Machtfülle vergißt er des Volkes nicht, das am Wege darbt und reich von ihm beschenkt wird. Diese wunderschöne Composition giebt ein Beispiel, wie Schnorr zu symbolisiren und dadurch mit wenig Mitteln in den engsten Raum eine ganze Entwicklung, eine Folgenreihe von Ursachen und Wirkungen zusammenzudrängen weiß. Neben der innig empfundenen Gruppe einer armen Mutter, die sammt ihren Kindern dem Hungertode entgegen zu gehen scheint, sieht man die freudig erregte Gestalt einer durch reiche Kornspende beglückten Mutter mit ihren lebensfrohen Kleinen. Wer versteht es nicht auf einen Blick, daß die dürren und die fruchtbaren Jahre geschildert sind, und wer dankt nicht der Meisterhand, die in so wenigen Zügen so weit über die Schranken einer momentanen Begebenheit hinausgreift? — Die Schlußscene dieser einzig schönen Historie bringt das folgende Blatt vor Augen. Die Bibel erzählt den Vorgang unübertrefflich rührend: „Und er weinete laut, daß es die Egypter und das Gesinde Pharao höreten, und sprach zu seinen Brüdern: ich bin Joseph, lebet mein Vater noch? Und seine Brüder konnten ihm nicht antworten, so erschraken sie vor seinem Angesicht.“ So mächtig diese schlichten Worte die Seele bewegen, ebenso unwiderstehlich ergreift uns die Composition des Meisters. Reue und Schrecken malen sich in jeder Gestalt, nur der kleine unschuldige Benjamin hängt leidenschaftlich am Halse des Bruders, dessen hohe Gestalt sich von Wehmuth erschüttert beugt.

Wir überschlagen wieder die Blätter, welche die Geschichte Mosis enthalten, und bleiben einen Augenblick bei der lieblichen Idylle des Buches Ruth stehen. Man sieht die rüstige Gestalt der Ruth eifrig der zögernden Naemi zur Seite schreiten, und der lebendige Ausdruck des treuen Gesichtes spricht deutlich, wie die Schrift es aufgezeichnet hat: „Rede mir nicht drein, daß ich dich verlassen sollte und von dir umkehren. Wo du hingehst, da will ich auch hingehen; wo du bleibst, da bleibe ich auch. Dein Volk ist mein Volk, und dein Gott ist mein Gott.“ — Und dann wieder auf dem folgenden Blatte, wo Ruth mit Boas auf dessen Acker zusammentrifft, wie rein und edel spricht sich die Bescheidenheit der Jungfrau, die gütige Theilnahme des Mannes aus! Es sind köstliche Blätter allesammt, labend und herzerquickend in ihrer großartig einfachen Weise wie das Buch der Bücher, dem sie entnommen sind. Man fühlt überall den Geist eines Künstlers, in dessen Seele alle die tiefbedeutsamen Geschichten lebendige Wahrheit geworden sind, so daß er sie gleichsam als eigenstes Gut aus dem eignen Herzen schöpfen konnte.

Nicht minder schön sind die Vorgänge des neuen Testamentes dargestellt. Eine herrliche Composition voll ergreifender Züge ist die Predigt des Johannes in der Wüste. In den wenigen Gestalten, welche den strengen Mahner umringen, ist das ganze menschliche Geschlecht repräsentirt. Keine Stufe des Ranges, des Wissens, des Alters fehlt. Sie Alle horchen, mit freudiger Hingebung oder verstocktem Trotz, mit kindlichem Staunen oder geringschätziger Aberweisheit, mit dem ehrlichen Eifer des schlichten Kriegers wie mit dem tückischen Zorn des Hohenpriesters. Es ist ein reiches Lebensbild.

Den so oft behandelten Gegenstand von Christi Geburt hat der treffliche Meister neu und anziehend darzustellen gewußt. Auch hier fesselt er durch die innige Treue, mit welcher er das eigenste Wesen seines Stoffes ergreift, indem er die Holdseligkeit der Mutter, die Freude der Engel, das ahnungsvolle Staunen der treuherzigen Hirten mit unübertrefflicher Wahrheit schildert. Auf der Taufe Christi im Jordan, die schlicht und ernst, dem Gegenstande entsprechend sich darstellt, nimmt ebenfalls der Himmel mit seinen Bewohnern seinen Antheil an der Handlung. — Sehr bedeutend ist sodann die Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel, von schlagender, dramatischer Kraft der Gegensatz der hoheitvollen Ruhe des zürnenden Christus gegen die geldgierige Angst und das Entsetzen der Hinausgetriebenen. Dagegen zeigt sich Christus auf einem folgenden Blatte, wo er mit der Samariterin am Brunnen redet, in göttlicher Milde als Lehrer des Volkes. Ein stiller Friede verklärt die ganze Umgebung. — Als zwei der schönsten Compositionen stellen sich sodann die Grablegung und die Frauen am Grabe Jesu dar: die erste von ergreifendem Pathos, ein einziger ernster Traueraklord, dazu so überaus edel und großartig in der Gruppirung und Linienführung, der Vertheilung von Schatten und Licht, so lebendig in Darlegung der verschiedensten Aeußerungen des Seelenschmerzes, daß sie von keiner der zahlreichen Darstellungen dieses Gegenstandes übertroffen wird; die andere bei höchster Einfachheit nicht minder trefflich in ihrer Weise.

Die beiden letzten Blätter sind den Gleichnissen vom barmherzigen Samariter und vom verlornen Sohn gewidmet. Besonders fesselnd ist das letztere. Die Gestalt des vor seinem Vater in Reue niedergeworfenen Sohnes ist so voll tiefer Empfindung und herzinnigen Leides, wie die des herbeieilenden Vaters von verzeihender Liebe. Auch hier läßt der Künstler die Schaaren der Engel ihre freudige Theilnahme bezeigen. —

So reich nun das bis jetzt der Oeffentlichkeit bereits Vorliegende ist, so erscheint es doch noch immer in einzelne Episoden zerrissen, da mancherlei äußere Gründe ein Erscheinen nach der Reihenfolge verboten. Um so wichtiger war es uns daher, einen Blick in die Mappe thun zu dürfen, welche die ganze ununterbrochene Sammlung der Originalzeichnungen zu diesem umfassenden Werke einschließt. Da füllten sich denn schnell die Lücken aus; die nothwendigen Zwischenglieder gaben die Uebergänge, die Verknüpfungen der Ereignisse im Keim ihres Entstehens, ihrem Wachsen und ihren folgeschweren Verzweigungen. So rollte das Ganze sich dem Geiste wie ein gewaltiges Bild auf, das, in allen seinen Theilen von demselben Gedanken durchweht, indem es alle Saiten der Seele in Schwingung setzt, alle Verhältnisse des Lebens in ihren höchsten Beziehungen, ihren letzten Bedingungen aufgreift, doch immer auf den einen Grundgedanken der göttlichen Leitung zurückweist.

Zunächst ist es die Schöpfungsgeschichte, die durch mehrere Blätter ergänzt wird. Das eine zeigt den Herrn in gewaltiger Bewegung über dem Erdball schwebend, den er gleichsam im Sturme vor sich hintreibt, ihm seine Bahnen anzuweisen. Mit der schöpferischen Rechten scheint er das Firmament des Himmels zu wölben. Die Gestalt ist von großartigem Schwung, dabei einfach und edel, ohne theatralischen Anflug. Das zweite stellt wiederum den Herrn dar, die Himmelskörper schaffend. Die Bewegung, mächtig und gebietend, erinnert im Charakter an Michelangelo's Darstellung von der Erschaffung des Menschen. Das dritte Blatt bildet mit der Schöpfung Adams den Schluß.

Voll Leben und Bewegung ist die Auswanderung Kains. Sie gehört schon als Seitenstück zu Abrahams Auswanderung nothwendig in den Cyklus, und Schnorr weiß solche Verknüpfungen, die der denkenden Betrachtung so reichen Stoff darbieten, mit feinem Sinne überall hervorzuheben. Besonders schön ist auch die Darstellung, wie die Kinder Gottes sich mit den Kindern der Menschen vermischen. Der Gegensatz des Irdischen und Göttlichen ist fein und treffend bezeichnet, und wir erhalten in diesem Vorgange wiederum das Vorspiel zu der später hereinbrechenden Sündfluth.

Die an lehrreichen und anziehenden Momenten so reiche Geschichte Davids hat außer den bereits vorliegenden, zu mehreren andern Bildern Anlaß geboten. Von tiefer Bedeutung ist die Darstellung des Todes seines mit der Bathseba erzeugten Kindes. Die Erschütterung des Königs, der in diesem Schlage die gerechte Strafe für sein Vergehen erkennt, kann nicht poetischer und ergreifender gemalt werden. — Geläutert, im reinsten Adel seiner ursprünglich edlen Natur, erscheint der König auf dem Blatte, welches die Verspottung des Simei schildert. Milde wehrt er dem auflodernden Zorne des Begleiters, der schon nach dem Schwerte greift. Die tiefere Vordeutung auf Christus ist dem Betrachtenden ohne verletzende Absichtlichkeit nahe gelegt. — Noch einmal erblicken wir David von drückendem Schuldbewußtsein gequält und von der Hand des Herrn getroffen, da zur Strafe für seine Volkszählung eine Pest sein Volk heimsucht. Auch dieses Blatt ist von großer Kraft und Schönheit.

Vor Allem aber müssen wir mehrere Blätter erwähnen, in welchen Schnorr den Inhalt der Psalmen zu schildern unternommen hat. Bei einer „Bibel in Bildern" durfte dieser an hochpoetischen Schönheiten so reiche Theil nicht vermißt werden. Nur freilich war es sehr schwer, gerade ein solches nicht aus äußeren Erlebnissen, sondern aus inneren Anschauungen gewebtes Ganzes bildnerisch zu gestalten. Der Künstler griff deßhalb zu der Eintheilung, in welcher die Kirche die herrlichen Sprüche des königlichen Sängers bei ihrem Gottesdienste einreiht, und während er so die vier Hauptheile der Anbetung, Buße, Bitte, des Lobes und des Dankes festhielt, erschöpfte er damit den ganzen Inhalt der Psalmen. Die „Anbetung" zeigt David im Begriffe den Tempel zu betreten. Zur Seite kniet der Sangmeister, der, unterstützt durch die Eingebung des Engels, die Gesänge aufzeichnet. Der göttliche Ursprung dieser herrlichen Werke ist damit schön angedeutet. — Tief ergreifend ist das zweite Blatt, die „Buße". Nach dem Ausspruche Davids „Meine Sünde ist immerdar vor mir" liegt der König gebeugt am Boden; was sein ins eigne Innere gekehrter Blick sieht, die schwere Missethat seines Lebens, das stellt sich in bedeutsamen Bildern, die des Urias Geschichte enthalten, dem Beschauer dar. Oben schwebt der Engel der Gerechtigkeit mit Wage und Schwert. — Als lichter Gegensatz zum vorigen erscheint der König auf dem dritten Blatte, der „Bitte," nach herzlicher Reue geläutert von seiner Schuld, im innigen Aufblicken zum Herrn der geliebten Harfe fast vergessend. Wie Spiegelbilder seines vor Gott entsühnten Innern erblickt man zu beiden Seiten die guten, reinen Thaten des jugendlichen David, seine Freundschaft mit Jonathan und seine Schonung gegen den im Schlafe überraschten Saul, Bilder, die zugleich das Doppelgebot der Liebe gegen Freunde und Feinde versinnlichen. — Endlich das vierte Blatt, „Lob und Dank," zeigt den König in freudiger Begeisterung die Harfe spielend. Mit ihm jubiliren die Chöre der Engel in den Lüften, sein Lied gleichsam auf den eignen Harfen zum Throne Gottes tragend. Auch hier fehlt es nicht an den allgemeinen ethischen Beziehungen, die in Nebengruppen glücklich ausgesprochen sind. Hanna, die für Samuel dankt, und die Männer, die im feurigen Ofen dem Herrn ein Loblied singen, stellen den zwiefachen Dank in Freuden und in Betrübniß vor Augen.

Inniger und tiefer hätte die Aufgabe, den Inhalt der Psalmen in Bildern auszusprechen, nicht gelöst werden können. Wie die Kirche noch jetzt die Worte des königlichen Sängers in ihrer ergreifenden Einfachheit als unerreichbar anerkennt, und in ihnen die Empfindungen der ganzen Gemeinde zusammenfaßt, so hat auch Schnorr überall durch Anknüpfen an das innere Gemüthsleben seinen Schöpfungen eine Bedeutung verliehen, die über das Einzelne des besonderen Vorganges weit hinausreicht.

Wir kommen hier auf den Punkt, der unsres Erachtens das Wesen dieser herrlichen Bilder in sich schließt. In rein künstlerischer Hinsicht, was Composition, Gruppirung und Aufbau, Linienführung, Schatten- und Lichtvertheilung, formelle Durchbildung der Gestalten und Charaktere betrifft, von hoher, zum Theil von unübertrefflicher Schönheit, erschöpft doch diese vorwiegend auf die sinnliche Erscheinung gerichtete Bezeichnung bei Weitem noch nicht den Werth dieses Werkes. Vielmehr hat man erst dann denselben nach Gebühr gewürdigt, wenn man den sittlichen Ernst, die Tiefe der Auffassung, die reichen Beziehungen auf den schönen ächt menschlichen Kern der heiligen Geschichten zugleich erkannt hat. Diese Eigenschaften vornehmlich sind es, die dem Schnorr'schen Bibelwerke, bei aller Allgemeingültigkeit, einen durch und durch deutschen Charakter aufprägen. Wir haben dies genauer zu begründen.

(Schluß folgt.)

Die Bekehrung des Paulus,

ein dem Albrecht Dürer zuzueignendes, bis jetzt unbekanntes Kupferblatt aus des Meisters früheste Periode, in lithographirtem Facsimile, mit Erläuterungen von J. G. A. Frenzel. Leipzig, bei Rud. Weigel. 1854. gr. Fol. (Ein lithograph. Blatt und 4 Seiten Text.)

Die Entdeckungen, in so fern sie in der Auffindung längst vorhandener, aber unbekannter Gegenstände bestehen, erstrecken sich nicht nur auf die Schöpfungen Gottes in allen Reichen der Natur, sondern auch auf die des Menschen in den Gebieten der Wissenschaft und Kunst, wo er befähigt ist, selbst ein Schöpfer zu sein. Namentlich ist ihm in dem Kunstgebiet das Schaffen durch die Druckkunst, die größte aller Erfindungen, ausnehmend erleichtert worden, indem sich die zeichnende Kunst, durch die mit der Typographie aus einer Wurzel entsprossene Xylographie und Chalkographie bis zu einer Höhe entwickelt und empor gehoben hat, auf der sie nicht nur mit größerer Leichtigkeit als vorher jeden künstlerischen Gedanken bis in die Grenzen der plastischen oder malerischen Vollendung zu seinem originalsten sinnlichen Ausdruck zu bringen, sondern alles, was die Kunst oder die Natur hervorgebracht haben, auf das getreuste abspiegeln, und vermöge einer bewundernswürdigen Vervielfältigung sogar Erz und Marmor an Dauer zu übertreffen vermag. Daher ist von dem XV. Jahrh. ab, der Welt der natürlichen Dinge eine papierne Welt der Kupferstiche und Druckbilder an die Seite

getreten, in der der Mensch über seine eignen, ihm durch ihr Alter entfremdeten Werke nun wieder auf Entdeckungen ausgeht. Sind diese auch hier auf das Auffinden des Unbekannten gerichtet, so besteht doch zwischen beiden Welten der Unterschied, daß man in der Natur nicht nach dem Urheber des entdeckten Gegenstandes fragt, der ein für allemal kein anderer als der göttliche Schöpfer aller Dinge ist, während in der Bilderwelt der Kunst die Entdeckung eines neuen Gegenstandes, in sofern dessen Ursprung unbekannt ist, eine zweite Entdeckung, nämlich die des Urhebers, hervorruft. So verhält es sich auch mit dem angezeigten Kupferstich der Bekehrung Pauli. Er befindet sich noch jetzt in der großen königl. sächsischen Kupferstich-Sammlung in Dresden, wo er bisher unter den anonymen altdeutschen Blättern lag und schon von Heineken gekannt war, der auch die erste Nachricht davon gegeben hat. Eine andere Nachricht verdanken wir Passavant, der bereits im Deutschen Kunstblatt 1850 N. 29. S. 228 diesen Kupferstich beschrieben und für eine erste Arbeit Dürers erklärt hat, eine Entdeckung, die hier der geschätzte Vorsteher jener Sammlung Frenzel als die seinige vindizirt und in einer Abhandlung, welche das von ihm selbst gezeichnete Facsimile begleitet, ausführlicher zu begründen sucht. Die Entdeckung eines eigenhändigen Dürerschen Kupferstichs, zumal von einer Größe, welche der seiner ansehnlichsten Blätter gleichkommt, und von dem seit mehr als 300 Jahren Niemand etwas gewußt hat, ist eine um so wichtigere und auffallendere Erscheinung, als kein deutscher Künstler sich während dieses ganzen Zeitraums einer so hohen Würdigung und Verliebe für seine Werke zu erfreuen gehabt hat wie eben Dürer. Mathias Quad in seiner Herrlichkeit deutscher Nation schreibt schon zu Ende des XVI. Jahrh.: „Was seine Kupferstück angehet, so werden derselben insgemein 100 gezellet von kleinen, großen vnd mittelbaren durcheinander, neben diesen findt noch (aber sehr kümmerlich zu finden) 4 oder 5 zum höchsten, welche noch vnuollkommen: und dies wird heutiges tags das Buch Düreri genannt. vnd wofern dieselbige Truck reinlich vnd wol ausgetruckt sindt, beleuffi sich diß Buch vngefehrlich 100 goltgulden, etliche sindt vber die 100 Frantze Cronen verkaufft worden, etliche vnder die 50 Cronen, nachdem sie frisch oder schlecht von papier vnd truck waren.“ Ein solches vorzügliches Dürerwerk besaß in demselben Jahrhundert der berühmte antwerpner Kosmograph Abr. Ortelius, welches zuletzt in die Sammlung des Baron von Verstell van Soelen kam. Aus dem XVII. Jahrh. sind die handschriftlichen Verzeichnisse zweier Dürersammlungen nürnbergischer Patrizier noch im Berliner Museum aufbehalten. In allen diesen fehlt das vorliegende Blatt, welches damals noch nicht so selten sein konnte als jetzt. Auch wäre es auffallend, daß, als man in dem laufenden Jahrh. anfing, die Kupferstiche der alten Meister kritisch zu sichten, und mit möglichster Vollständigkeit genauer zu registriren und zu beschreiben, dieses Blatt selbst unserm Bartsch, dem Linné der Kupferstichkunde sollte entgangen sein, während er doch nicht unterlassen hat unter seine 108 Nummern Dürerscher Kupferstiche auch zweifelhafte aufzunehmen. Da außer dem Dresdner Abdruck noch kein zweiter zum Vorschein gekommen und Bartsch jenen nicht gesehen hat, so läßt sich hierin zwar ein Grund finden, warum er dieser Arbeit nicht gedenkt, aber sollten sie auch so eifrige spätere Forscher nach allem, was Dürers eigene und damit verwandte Werke betrifft, wie Heller und andere übersehen haben, die doch auch ein Auge dafür hatten, und die Dresdner Sammlung kannten? Immer darf man bei dem gänzlichen Mangel an traditioneller oder äußerlicher Unterstützung der Frenzelschen Entdeckung etwas mißtrauisch gegen dieselbe sein, was ihr indeß, bei überzeugender Beweisführung, aus inneren Gründen, keinen Eintrag thun würde. Der Verfasser sucht in seiner Abhandlung die Aufgabe, den Meister eines anonymen Kunstwerks zu entdecken, zuerst theoretisch und zwar, wenn ich ihn recht verstehe, dahin zu lösen, daß der Kenner beim Anschauen des Kunstwerks den Namen des Meisters durch Inspiration empfange, dieser Offenbarung jedoch nur dann zu trauen habe, wenn sich bei näherer Vergleichung der Geist, die Formen und die Technik der übrigen Kunstwerke desselben auch in diesem wiederfinden. Indessen giebt er selbst zu, daß diese Faktoren beim nehmlichen Künstler keine konstante Größen sind, sondern von seinen verschiedenen Alters und Kunststufen, von fremden Einflüssen und eignem Wechsel der Stimmung und Laune aufs mannichfaltigste modifizirt werden. Es ist daher mit dieser Theorie nicht viel anzufangen, da es schwerlich gelingen möchte, die Eigenthümlichkeit eines so vielseitigen Meisters, wie Dürer, in ein Gesammtbild oder eine Formel von solcher Schärfe zusammen zu fassen, daß man das streitige Werk nur daran zu proben hat, um wie durch ein Rechenexempel zu erfahren, ob es ächt ist oder nicht und da einzelne aus ächten Originalen herausgegriffene Aehnlichkeiten zwar hie und da einigen Anhalt geben, doch als willkührlich, unsicher und der Selbsttäuschung zu sehr unterworfen, für sich allein nicht entscheidend sein können. Ich maße mir nicht an, das von dem Verfasser gefundene und durch eine Autorität wie Passavant bestätigte Resultat bestreiten oder umstoßen zu wollen, denn abgesehen davon, daß es an sich schon gefährlich ist, über einen Kupferstich blos nach einem lithographirten Facsimile zu urtheilen, so vermisse ich selbst noch einiges, was auf die Entscheidung Einfluß haben könnte, z. B. die Angabe ob und welches Wasserzeichen das Papier des Abdrucks hat, um es mit den Papierzeichen der alten Dürerschen Abdrücke zu vergleichen. Ferner fehlt dem dresdner Exemplar die ganze Ecke rechts unten, wo eine Künstlerbezeichnung häufig angebracht zu sein pflegt, was zweifelhaft läßt, ob das Blatt wirklich ein anonymes ist, oder ob es vielleicht, wenn auch nicht das Dürersche, doch ein andres Monogramm trägt, welches wenigstens dem Urheber näher auf die Spur leiten würde. Ich begnüge mich daher im folgenden der vergleichenden Prüfung in der zweiten Hälfte der Abhandlung die meinige gegenüber zu stellen, ohne daß ich auf diese einen größern Werth lege, als den einer individuellen Ansicht, die, nicht aus bloßem Widerspruchgeist entstanden, nur dazu dienen soll, durch das audiatur altera pars der Wahrheit um so näher zu kommen.

Der erste Totaleindruck, den der Anblick des Kupferstichs hervorbringt, spricht sehr für eine Dürersche Arbeit, insbesondere ist die Landschaft ganz von der Art wie sie sich bei ihm namentlich in dem Hubertus (Bartsch Nr. 57.) und der Eifersucht (Nr. 73.) findet. Die hier auf dem Berge liegende Burg, wie sie Dürer so gern in seinen Fernsichten anbringt, ist im Allgemeinen von ähnlicher Bauart wie die in den genannten Blättern, obwohl sie im Einzelnen mit keiner andern, auch nicht mit der in der Eifersucht übereinkommt. Sehen wir aber auf die Handlung, so können wir es Dürern nicht verdenken, daß er die veranlassende himmlische Lichterscheinung noch nicht sichtbar und effektvoll wie Rembrandt in seiner Verkündigung an die Hirten (B. 44.) darzustellen wußte, desto sicherer können wir jedoch erwarten, daß er sie in ihren Wirkungen anschaulich gemacht haben wird. Nun ist aber nur die Hauptfigur, Saulus, Dürer's würdig und Stellung und Gebehrde dem dargestellten Moment entsprechend, aber sein Pferd hat sich so bequem auf die Knie gesetzt und schaut so ruhig aus dem Bilde heraus, wie ein wohl dressirtes Schulpferd. Von den Pferden der Begleiter wird das eine nicht einmal aus dem Schritt gebracht, nur das andere ist aus plötzlichem Erschrecken zusammengestürzt. Der Reiter desselben blickt dumm vor sich hin, die Bewegung des andern, der seinen Kopf nach oben mit dem Schilde zu decken sucht, würde bei einem Steinregen oder Hagel passend sein, nicht bei einer Lichtbleu-

dung, gegen die man nur Schutz für das Auge sucht. Beide, die als Türken kostümirt sind, haben wenig oder nichts von Dürers markirten Türkenphysiognomien. Saulus zeigt zwar in dem Kopf und der denselben bedeckenden netzförmigen Haube, nicht aber in dem sonstigen Costüm, eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Reiter, dem ein Fußknecht folgt, in dem großen unbezeichneten Holzschnitt von Dürer (B. 131). Diese Aehnlichkeit kann jedoch eben so gut Folge einer Entlehnung aus dem Dürer'schen Blatt durch einen andern, als einer Reminiscenz des sich selbst wiederholenden Meisters sein, die immer eine gewisse Armuth der Erfindung verräth, wie sie Dürern nicht eigen ist. Der Stich ist etwas roh und unbeholfen, zeigt aber doch schon eine freiere, geübtere Hand, als man in dem ersten Versuch eines angehenden Kupferstechers zu sehen gewohnt ist. Er soll mit dem in dem großen Kurier (B. 80) und in der Nothzucht (B. 92) am meisten übereinkommen, aber Beide gehören selbst zu den zweifelhaften und sind unbezeichnet. In allen übrigen Dürerschen Kupferblättern ist die Stichmanier eine andere. Der Annahme, daß das Blatt ein erster Versuch und deshalb so selten geworden sei, weil Dürer die Platte möge vernichtet haben, steht entgegen, daß der Anfänger sich in der Regel zuerst an einer kleinern Arbeit versucht und daß nicht einzusehen ist, warum Dürer eine so ansehnliche Platte, die ihm keineswegs mißlungen war, oder deren er sich wegen des Gegenstandes zu schämen hatte, seinen übrigen Kupferstichwerken, unter denen sogar die Mißgeburt eines Schweins (B. 95) erscheint, nicht sollte beigesellt und als von ihm gestochen, wie, bis auf wenige Ausnahmen, alle übrigen sogar sollte bezeichnet haben.

Fragt man nun: wenn unser Blatt nicht von Dürer ist, von wem ist es denn? so kann ich freilich nur darauf antworten: das weiß ich nicht. Selbst, ob es ein vor oder nach Dürersches sei, ist nicht zu sagen. Bekanntlich bewegen sich am Kunsthimmel zwischen den großen Planeten Martin Schön und Albrecht Dürer mehrere andere Meister, wie die kleinern in neuester Zeit entdeckten Planeten zwischen Mars und Jupiter. Sie beschreiben in derselben Elliptik bald selbständig ihre eigene Bahnen, bald scheinen sie nur Trabanten von jenen zu sein. Andrerseits soll selbst der große Dürer ihnen die Erfindung und Composition mancher seiner ältern Kupferstiche abgeborgt, insbesondere soll er nach dem, was Math. Quad, selbst ein Kupferstecher, von ihm berichtet, dem Meister mit dem Buchstaben W, den Bartsch nicht für dessen Lehrmeister M. Wolgemuth erkennen will, den kleinen Kurier (B. 80), die Eifersucht, welche er den großen Herkulem nennt (B. 73), und mehrere andere Stücke nachgestochen haben. Wirklich sind, außer der Eifersucht, auch die vier nackten Frauen (B. 75), der Raub der Amymone (B. 71), der Spaziergang (B. 94), der Traum (B. 76), Maria mit dem Affen (B. 42), Koch und Köchin (B. 84) und die Dame zu Pferd (B. 82) in Stichen des Meisters W vorhanden, so wie einige davon und die heilige Familie mit dem Schmetterling (B. 44) von andern Monogrammisten, die älter als 1500 scheinen, gestochen. Alle diese Blätter zeigen mehr oder weniger solche Abweichungen, und tragen fast durchgängig so wenig das Gepräge reiner Kopien nach Dürer, haben auch selbst unter dessen eigenen Kupferstichen in den Figuren und in der allegorischen Bedeutung so manches Unterscheidende von den übrigen, daß man wohl darüber in Zweifel gerathen kann, welche von den gleichnamigen die ältern sind. Ueberhaupt ist bei der großen Wahrscheinlichkeit, daß Wolgemuth, der so viel für den Holzschnitt zeichnete, auch Kupferstecher gewesen, doch noch nicht aufgeklärt, ob die mit dem bloßen W bezeichneten Blätter, deren viele so augenscheinliche Verwandtschaft mit den ältesten Kupferstichen von Dürer zeigen, ihm, dem Wolgemuth, oder einem andern Meister angehören, und wenn das erste der Fall ist, welchen Einfluß er auf Dürer, der als gelernter Goldschmied von 1486 bis 1489 Malerlehrling bei ihm war, oder dieser auf jenen als Kupferstecher ausgeübt, und wie sich der Einfluß des einen auf den andern in ihren beiderseitigen Werken nachweisen läßt. So viel steht wenigstens fest, daß Bartsch, der bei den anonymen Kupferstichen so gern darauf ausging, das einigermaßen Aehnliche unter einen Hut zu bringen, unter dem Namen des Goldschmieds Wenzel von Olmütz, außer den wenigen ihm unstreitig angehörigen Blättern, eine Menge von Arbeiten anderer Hände vereinigt hat. Warten wir also genauere Untersuchungen ab, sowohl über den Kupferstecher W, als über die angeführten Dürerschen Stiche vor oder um 1500 und ihre eben so alten Wiederholungen oder Vorbilder, welche Untersuchungen aber nur an Orten angestellt werden können, wo sich die Blätter des W nebst jenen Dürerschen so vollständig und zur sorgfältigen Vergleichung so bequem beisammen befinden wie in Wien. Bis dahin wird es am sichersten sein, die fragliche Belehrung Pauli nur für das Werk eines der vielen schon um 1500 oder bald nachher mit Dürer, in der Erfindung, wie im Kupferstich parallel laufenden Meister zu halten.

Sotzmann.

Kupferwerk.

Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart, herausgegeben von Dr. Ernst Guhl und J. Caspar. Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert.

Von **C. Schnaase.**

(Fortsetzung.)

Ausführlicher ist dann mit Recht der gothische Styl in Deutschland behandelt; er nimmt, mit Einschluß eines gleich zu erwähnenden, Glasgemälde enthaltenden Blattes, sechs Tafeln ein. Die erste derselben (Taf. 53) hat den Dom zu Freiburg im Breisgau zum Hauptgegenstande, indem es ihn durch vier Abbildungen so vollständig, wie es dem Plane nach thunlich war, darstellt. Eine Außenansicht des Straßburger Münsters, die freilich nur in kleinem Maßstabe hier Raum finden konnte, ist als zweites Beispiel dieser oberrheinischen Schule beigefügt. Während diese noch sehr stark an den französischen Traditionen hängt, zeigt die Elisabethkirche in Marburg, hier im Durchschnitt und in einer perspektivischen Innenansicht, eine eigenthümlich deutsche Auffassung des neuen Styls, dessen davon unabhängig frühe Anerkennung in den sächsischen Gegenden dann durch den Grundriß des Magdeburger Doms angedeutet wird. Man kann vielleicht bedauern, daß die Liebfrauenkirche von Trier, diese reine jungfräuliche Perle frühgothischer Kunst in Deutschland, hier keine Stelle gefunden hat; indessen konnte freilich nicht alles gegeben werden. Die drei folgenden Blätter beschäftigen sich hauptsächlich mit dem Gebäude, in welchem die deutsche Gothik ihren höchsten Triumph feierte, mit dem Kölner Dom. Taf. 54 giebt ihn nach Boisserée's Restauration vermittelst des aus dem kleinern Werke desselben entnommenen Stahlstichs. Taf. 54 A. geht weiter als irgend ein anderes Blatt des Werkes auf Einzelheiten ein, indem es unter 26 Nummern Details des Kölner und einiger andern deutschen Dome darstellt und so den Stoff für fruchtbare Belehrung über die feinern Eigenthümlichkeiten des gothischen Styls darbietet. Taf. 54 B. enthält die Glasgemälde zweier Fenster des Kölner Domchores in Farbendruck, und macht dadurch auf die Ergänzung, welche die Architektur der Gothik durch diesen Schmuck erhielt, aufmerksam. Diese drei Tafeln dienen also in ihrem Zusammenhange dazu, den Leser näher mit der Pracht eines vollendeten gothischen Doms bekannt zu machen, und füllen, soweit es geschehen konnte, die Lücke aus, welche die nothwendig kleinen Abbildungen

der andern Tafeln lassen mußten. Taf. 55 ist dann der weitern Entwickelung des gothischen Styls in Deutschland, hauptsächlich im 14. Jahrh., gewidmet. Die Innenansichten der Dome zu Meißen und Wien und des Chors der Lorenzkirche zu Nürnberg lehren, daß nach dem Vorgange der Marburger Kirche die Anlage gleich hoher Schiffe immer größere Verbreitung fand, und daß die Ausbildung des Thurmbaues in Deutschland mehr als in irgend einem andern Lande betrieben wurde. Die Façade des Regensburger Doms ist dagegen ein Beispiel der schon spielenden Behandlung gothischer Formen, das Münster zu Ulm, im Grundriß und der Außenansicht, eins von den großartigen Unternehmungen des städtischen Geistes und der dadurch bedingten mehr bürgerlichen und zünftigen Behandlung des Styls. Die folgende Tafel (56) macht uns mit den Eigenthümlichkeiten des gothischen Styls im Ziegelbau, der im nördlichen Deutschland blühete, bekannt. Das große Remter des Schlosses Marienburg, das edelste Erzeugniß gothischer Schloßarchitektur, Proben kirchlicher und bürgerlicher Baukunst aus Stendal und Tangermünde, der Grundriß der mächtigen Marienkirche zu Danzig, das Innere der Klosterkirche zu Berlin, in welcher sich in so eigenthümlicher Weise zeigt, wie der Ziegelbau eine mittlere Stellung zwischen romanischer und gothischer Formbildung anzunehmen geneigt war, erschöpfen die Aufgabe dieser Tafel in sehr befriedigender Weise. Durch die Kathedrale von Upsala wird der Blick auch auf die nordischen Länder gerichtet, freilich nur bei dem Werke eines französischen, nach Schweden berufenen Meisters.

Demnächst kommen wir nach Italien. Auf Taf. 57 geben die reinen Formen der Oberkirche von Assisi, ausführlicher der Dom zu Florenz und die Façade des Doms von Orvieto eine Anschauung von der Auffassung des gothischen Styls in Toskana und im Kirchenstaate. Er erscheint gleichsam übersetzt; man sieht den Willen, die schlanken Formen der edeln nordischen Baukunst anzunehmen, aber der Geist des Landes giebt ihnen sofort andere Werthbestimmungen. Die schlanken Traveen werden breit, die Vertikallinien durch horizontale gebrochen, der Schmuck bunten Marmors drückt dem Ganzen ein Gepräge südlicher Heiterkeit auf, mit dem sich der hochanstrebende Ernst nordischer Dome nicht verträgt. Der Dom zu Mailand vollendet den Beweis, wie wenig die unveränderte nordische Gothik selbst unter dem Einfluß nordischer Architekten und am Fuße der Alpen auf diesem Boden gedeiht, während die bekannte Cà Doro von Venedig die phantastische Pracht und die eigenthümliche Mischung gothischer und orientalischer Motive, welche in der meerbeherrschenden Stadt auftam, sehr gut vergegenwärtigt. Die letzte Tafel gothischer Architektur (Taf. 58) hat Spanien, Portugal und Sicilien zum Gegenstande. Ein Blick auf diese Tafel zeigt, wie sich hier nur in anderer Weise maurische Elemente und südliche Phantastik des gothischen Styls bemächtigen und lassen die Entartung des gothischen Styls durch die wuchernde Fülle üppiger Details ahnen.

Die fünf letzten Tafeln des mittelalterlichen Abschnittes schildern die Sculptur und Malerei in der Epoche der gothischen Architektur; zwei davon sind Deutschland, drei Italien gewidmet. Frankreich, dessen Dome mit Statuen fast überfüllt sind, ist nur als Anhang zu Deutschland behandelt und mit einer einzigen, noch dazu nicht glücklich gewählten Figur abgefunden; England, das im 14. Jahrh. in plastischer Beziehung nicht zurückstand, ist unerwähnt. Dieser Mangel ist indessen in soweit unschädlich, als die Plastik beider Länder in dieser Zeit der deutschen sehr nahe kam. Auch ist der frische und gesunde Styl aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts durch zwei Bildsäulen aus dem Westchore des Naumburger Doms, der Ernst der männlichen Gestalten und zugleich die Tendenz des 14. Jahrh. zu überschlanken Formen durch zwei der Apostel des Kölner Domchores recht wohl repräsentirt. Die Reliefs der Bogenfelder von Gelnhausen und Friedberg nach Moller sind durch ihre einfache und organische Anordnung entsprechend. Sie geben freilich keine Anschauung von den großen, inhaltreichen Darstellungen, mit denen diese Stelle der Portale häufig geschmückt war, die aber dem Herausgeber für das Maaß seiner Tafeln zu weitschichtig scheinen mochten. Dagegen sind die Thonreliefs im Museum zu Darmstadt nach Müller's Zeichnung wohlgewählte Beispiele für die Anordnung gedrängter Gruppen und für das Pathos, dessen die deutsche Kunst dieser Zeit fähig war. Das zierliche Elfenbeinrelief endlich, das der Herausgeber mit Recht (gegen Müller's Auslegung) für eine der häufig vorkommenden allegorischen Darstellungen des Minnelebens hält, zeigt wie die Kunst anfing, neben ihrer Verwendung im Dienste der Kirche auch das weltliche Leben zu schmücken und zu erheitern.

Auf der folgenden Tafel (Taf. 60. deutsche Malerei) sehen wir an dem Deckengemälde der Krönung Mariä aus der abgebrochenen Kirche zu Ramersdorf das Bestreben nach Anmuth, Grazie, Weichheit, welches im 14. Jahrh. herrschend wurde und auf die Malerei sehr viel vortheilhafter wirkte, als auf die Plastik. Meister Wilhelm von Köln war es, der zuerst diese Richtung mit tieferer Charakteristik und gründlicherer Zeichnung verband, was hier durch die allerdings leichten Umrisse seines Wandgemäldes am Grabe des Cuno von Falkenstein in Coblenz und durch die Köpfchen des Veronicabildes gezeigt ist. Ein Glasgemälde aus Lübeck, dessen Verfertiger, obgleich von italienischer Abkunft, die Grundsätze der deutschen Schule angenommen hatte, soll wohl den Beweis führen, daß auch diese Technik zu freiern Compositionen fortschritt und ihrerseits auf die Wand- und Tafelmalerei einwirkte. Endlich schließt dann die deutsch-mittelalterliche Kunst mit einer recht anschaulichen kleinen Zeichnung des Kölner Dombildes, in welcher sich die ideale Richtung schon mit naturalistischen, auf den Einfluß der erst später zu erwähnenden Eyckschen Schule hindeutenden Zügen mischt.

Bei der Tafel 61, italienische Sculptur, will ich mich nicht weiter aufhalten. Cicognara's Werk erleichterte hier die Auswahl und Darstellung. Auf Taf. 62 (italienische Malerei) ist Giotto besser repräsentirt, als auf den betreffenden Tafeln bei Aginceurt. Der Triumph der Keuschheit aus Assisi, die Ehe aus der Incoronata geben Beispiele von größeren Compositionen und von der symbolischen Richtung des liebenswürdigen Meisters, mehrere der Tafeln aus den Schränken der Sakristei von S. Croce von der schlichten Behandlung des Historischen, der Kopf der Maria aus dem Bilde in der Kapelle Baroncelli in größerer Dimension von feiner Zeichnung. Auch von Taddeo Gaddi erhalten wir eine Probe und die, einen großen Theil der Tafel einnehmende Kreuzigung des Nicolo Petri aus Pisa mag andeuten, daß noch am Ende dieses Jahrhunderts dieselbe Richtung, aber verbunden mit einem Streben nach tieferem Pathos und größerer Naturwahrheit, herrschte. Dies wird dann schließlich durch den bewundernswerthen Triumph des Todes von Orcagna im Camposanto von Pisa weiter ausgeführt, dem noch ein Paar von den klassisch schönen Köpfen des Philippo Calendario am Dogenpalaste beigegeben sind.

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 35. Donnerstag, den 31. August. 1854.

Der dritte und, wie schon erwähnt, stärkste Band enthält auf 49 Tafeln die moderne Kunst. Die Schwierigkeiten waren hier anderer Art; hatte der Herausgeber im Mittelalter mit dem Mangel an Nachrichten und Abbildungen zu kämpfen, so stand ihm bei der Schilderung der neuern Zeit eher die Fülle und die Beschaffenheit des Stoffs im Wege. Die Kunstgeschichte, welche bis hieher überwiegend den Gemeingeist von Völkern oder Ländern darzustellen hatte, wird jetzt zur Geschichte künstlerischer Individualitäten, die zwar durch den Schulverband oder durch die mittelbare Einwirkung lokaler Verhältnisse gruppenweise verbunden sind, aber sich doch als Einzelne sondern, durch ihre Individualität interessiren. Es versteht sich, daß ein Werk wie das vorliegende nicht auf alle eingehen kann, aber es darf doch die hervorragenden Künstlergestalten nicht übergehen, und hiedurch entstehen dann manche Zweifel. Diese Heroen der Kunst sind allbekannt; kein Jünger der Kunstgeschichte ist so jung, daß ihm nicht mehr oder weniger gelungene Nachbildungen ihrer Meisterwerke vorgekommen wären. Es fragt sich also, ob unser Handbuch diese Meisterwerke, so wichtig sie sind, in seinem kleinen Maßstabe, und folglich an sich unbefriedigend, wiedergeben soll. In der vorigen Epoche konnten kleine Umrisse auch bei großen Werken schon eine Anschauung gewähren, weil ihr Werth hauptsächlich in der Zeichnung bestand; von der Farbenpoesie der großen Coloristen in Oel giebt kaum die höchste Kunst des Kupferstechers eine annähernde Vorstellung. Man hätte daher vielleicht auf die kleinen Umrißzeichnungen jener allbekannten und dieser unnachahmlichen Werke verzichten und ihre Stelle entweder größer gezeichneten Einzelheiten oder andern Aufgaben einräumen können. Der Herausgeber hat sich nicht dafür entschieden, sondern selbst das Abendmahl des Leonardo da Vinci, die sistinische Madonna, die Schule von Athen und sogar eines der kolossalen Bankette des Paolo Veronese aufgenommen, obgleich namentlich von der schillernden Pracht des letzten die Zeichnung auch nicht den entferntesten Anklang enthält. Wir wollen nicht mit ihm darüber rechten; er hat es für inconsequent oder unstatthaft gehalten, in einem Werke, das auf eine gewisse Vollständigkeit Anspruch macht, die höchsten und bedeutendsten Leistungen zu übergehen, und in der That mag es dem Lehrer erwünscht sein, mit Hülfe dieser kleinen Abbildungen auf die Eigenschaften der Meister, welche darin nicht wiedergegeben werden konnten, eindringlicher aufmerksam machen zu können.

Durch die individuelle Richtung der Kunst wurde auch die Anordnung in dieser Periode eine schwierigere. Die Architektur, früher die Tonangeberin und Mutter der andern Künste, war jetzt aus dieser Stelle verdrängt; sie empfängt mehr von den andern Künsten, als sie ihnen mittheilt, der vorherrschende Geist der Zeit ist ihr nicht günstig. Das individuelle Element tritt in ihr sogar fast noch mehr in den Vordergrund, als in den andern Künsten. Während Maler und Bildhauer in der Mitte des wirklichen Lebens stehend von den moralisch-ästhetischen Anschauungen ihrer Zeit beherrscht werden und dadurch eine gemeinsame Tendenz erhalten, hängt die Architektur jetzt von abstrakten Lehren und Prinzipien, von dem Gedankengange und Willen des Einzelnen ab, und wird nur mittelbarer Weise durch den jedesmaligen Geschmack und die allgemeine Richtung des Zeitgeistes geleitet. Kugler hat sich durch diese isolirte Stellung der modernen Baukunst in seinem Handbuche dazu bestimmen lassen, sie von den andern Künsten zu trennen und für den ganzen Zeitraum von mehr als vier Jahrhunderten in einem Abschnitte zusammen zu fassen, in welchem er nur für Italien drei Epochen, das 15., das 16. und endlich das 17. und 18. Jahrhundert unterscheidet, die übrigen Länder aber in einem Paragraphen ohne weitere chronologische Sonderung abhandelt. Der Herausgeber des Atlas ist davon wieder abgegangen, indem er auch hier in jeder der Epochen, die er für Plastik und Malerei annimmt, die Schilderung der Baukunst vorausschickt. Und dies wohl mit vollem Rechte, da nur so der Zusammenhang anschaulich wird, welcher, wenn auch minder bewußt und mit veränderter Stellung der drei bildenden Künste bestehen bleibt.

Dieser Epochen sind fünf, das 15. Jahrhundert, dann die erste, darauf die zweite Hälfte des 16., sodann zusammengenommen das 17. und 18. Jahrh. und endlich die neueste Zeit, das 19. Jahrh. Den beiden ersten dieser Epochen geht nur eine, und zwar nur italienischer Architektur gewidmete Tafel voraus, die beiden andern erhalten zwei Tafeln für italienische und für außeritalienische Bauten, in der letzten bedarf Italien keiner besondern Vertretung. Hierdurch entstehen dann die 7 architektonischen Tafeln, welche in dieser Epoche neben 42 der Plastik und Malerei gewidmeten ausreichen.

Durch diese Einordnung der Architektur entsteht indessen ein anderer Uebelstand. Kugler hatte auch die andern Künste nicht strenge nach Epochen gesondert. Er macht die Mitte des 16. Jahrh. auch besonders in der Beziehung zu einer Gränze, daß er bis dahin die italienische und die niederländische Kunst als zwei von einander unabhängige Reihen, und erst in den beiden folgenden Epochen die Kunst der nordischen Länder neben der italienischen behandelt. Durch diese Anordnung entsteht es, daß der Leser eher von Raphael und Michelangelo, als von den Eycks und ihren Schülern erfährt, was hier als ein der zweckmäßigen und concisen Fassung des Handbuchs zu bringendes Opfer betrachtet werden muß. In unserem Atlas wird es schon an und für sich auffallender, wenn wir, von den Zeiten Ghiberti's an gewöhnt, auf jedem Blatte freiere und kühnere Formen und Bewegungen zu sehen, mit einem Male unmittelbar nach den geschwungenen Linien und vollen, rauschenden Accorden von Tizian's Himmelfahrt auf die gebrochenen Falten und die bescheidene oder steife Haltung Eyckscher und Memlingscher Figuren treffen. Allerdings wird hiedurch die Verschiedenheit beider Schulen sehr schlagend erwiesen, aber zum Nachtheile der niederländischen Kunst, die wir mit einem an Italienisches gewöhnten Auge betrachten. Ueberdies steht diese Anordnung mit der Einschaltung der architek-

tonischen Tafeln nicht wohl im Einklange. Der Styl der Eyckschen Schule und selbst der deutschen Malerei bis zum Beginne des 16. Jahrhundert hat keine Verwandtschaft mit der italienischen Architektur des 15. und 16. Jahrhunderts, am Wenigsten mit den Werken des Bramante oder gar des Palladio, welche hier auf der letzten, den Werken der niederländischen Malerei vorangehenden architektonischen Tafel vorkommen; er steht vielmehr mit der spätgothischen Architektur im Zusammenhange, welche nach Kuglers Vorgange auch im Atlas nur im Mittelalter kurz erwähnt ist. Wollte man daher das Verhältniß der Malerei zur Architektur berücksichtigen, so hätte auch hier der Eyckschen Schule eine architektonische Tafel mit spätgothischen Gebäuden der nördlichen Länder vorangehn müssen. Diese Verletzung der Consequenz wird indessen für den Gebrauch des Werks nicht eben von Nachtheil sein, da der Eingeweihete, der diese Tafeln zum Nachschlagen braucht, dadurch nicht irre gemacht werden kann, Lehrer und Lernende aber sich leicht orientiren werden. Sie gewährt sogar mittelbarer Weise eine recht eindringliche Belehrung über das auch hier noch bestehende Verhältniß der Baukunst zur Malerei, da es selbst dem minder geübten Auge einleuchten muß, daß diese Malerei mit der kurz vorher geschilderten italienischen Architektur unvereinbar war.

Gehn wir hienach auf das Einzelne ein, so behandeln die ersten 8 Tafeln die italienische Renaissance des 15. Jahrhunderts. Die architektonische Tafel zeigt uns hier das bewußte und begeisterte Studium der Antike, neben dem Bestehn mittelalterlicher Anschauungen und Bedürfnisse. Wie jedes neue Bestreben tritt auch die Renaissance noch bescheiden auf; Brunelleschi, der zuerst die antiken Gebäude in Rom gemessen und gezeichnet hatte, kommt dadurch doch nur zu neuen constructiven Gedanken, wie seine Kuppel von S. M. del fiore auf Tafel 57 zeigt, oder zu einer Annäherung an den Basilikenstyl mit consequenterer Durchführung. Dies lehrt die schöne Kirche von S. Spinito; der Spitzbogen ist verschwunden, Gebälk tritt über den Säulen und über den Scheidbögen ein, aber von dem unmittelbaren Nachahmen vorchristlicher römischer Gebäude ist er noch völlig frei. Noch stärker ist die Kraft mittelalterlicher Gewohnheiten an den toscanischen Palästen, die hier durch den schönsten derselben, den Palast Strozzi, repräsentirt sind. Erst der gelehrte und vielseitige L. B. Alberti verläßt völlig den bisherigen Gebrauch und giebt in der Façade von S. Francesco zu Rimini den ersten, und wie man anerkennen muß, sehr reizenden und verführerischen Versuch, die Eingangsseite einer Kirche ganz nach antiken Principien, mit einem Anklange an die Gestalt der Triumphbögen, auszustatten. In Norditalien, wo noch jetzt am Dome zu Mailand nordische Architekten bauten, kann man sich zu der Einfachheit der Brunelleschi und Alberti noch nicht entschließen; die Façade der Certosa von Pavia ergiebt, daß man hier durch eine freilich unorganische, aber in der Ausführung sehr anziehende Zusammenstellung antiker Zierformen mit der Fülle und Mannigfaltigkeit des gothischen Styls zu wetteifern unternimmt. Aehnliches zeigt S. Zacharia zu Venedig, nur daß hier statt der knappen Zierlichkeit der germanisch gestimmten Lombardei breitere und vollere Formen eintraten.

In der Plastik und Malerei dieser Epoche machen sich die antiken Studien nicht so nackt geltend. Christliche Idealität und modernes Gefühl waren hier zu mächtig, um nicht einen starken Einfluß auf die Künstler auszuüben. Die Bedeutung der Antike bestand daher hier hauptsächlich darin, daß sie den Künstlern ein tieferes Verständniß der Natur eröffnete, und zwar zunächst, bis die akademische Richtung auch die Natur in einem abstraktern Sinne auffaßte, der wirklichen einheimischen schönen Natur des italienischen Volkes. Auf die Principien der Kunst hatten daher diese Studien noch keinen Einfluß, das Relief unterwarf sich nicht antiken Stylgesetzen; von dem Gegensatze antiker und moderner Naturanschauung hatte man noch keine Ahnung und schöpfte unbefangen, nur mit geläutertem Sinne aus der wirklichen Gegenwart. Daher die Verbindung einer liebenswürdigen Naivetät mit ernsten Naturstudien, welche den Vorzug dieser Kunstepoche bildet. Wie sich dies in der Sculptur, bei Ghiberti mit vorwaltendem Schönheitssinne, bei Donatello mit überwiegendem Streben nach Charakteristik, Pathos und Lebenswahrheit, bei andern in verwandter Weise gestaltete, zeigen die beiden der Sculptur gewidmeten Tafeln in 21 wohlgewählten Beispielen. Die Malerei stand natürlich in noch engerm Zusammenhang mit den Empfindungen und Anschauungen der Gegenwart, duldete daher nur einen geringern Einfluß der Antike, war aber um so empfänglicher für die Erscheinungen der Natur. Daher neben der anmuthigen Frömmigkeit des Giovanni Angelico, der als der letzte Nachfolger Giottos in der idealistischen Richtung des 14. Jahrhunderts betrachtet werden kann, die portraitartige Behandlung der heiligen Gegenstände, die sich bei Ghirlandajo, Masaccio und Filippino Lippi zeigt, welche sämmtlich hier durch größere Kompositionen, Fra Giovanni auch sehr zweckmäßig durch zwei einzelne, in größerm Maaßstabe bezeichnete Engelköpfchen repräsentirt sind. Auf diese portraitartige Auffassung der Natur hatte, wie sich unter Andern bei Ghirlandajo unverkennbar zeigt, die Eyckschе Schule einen erheblichen Einfluß, während Benozzo Gozzoli, den der große Umfang seiner besten Compositionen wohl hier ausschloß, die heitere Naivetät des Zeitalters in rein italienischer Weise gezeigt haben würde. Bald aber machte sich die Vorliebe für die Antike auch in der Malerei geltend, wie dies die Geburt der Venus des Sandro Botticelli und noch bestimmter Mantegna's Compositionen, namentlich der Triumph des Caesar beweisen. Endlich führten aber auch die Naturstudien weiter; man begnügte sich nicht mehr mit jener, wenn ich so sagen darf, bürgerlichen Natur des Ghirlandajo und Masaccio, sondern strebte nach einer großartigen Auffassung, die am Schlusse des Jahrhunderts bei Luca Signorelli in der Auferweckung der Todten im Dome zu Orvieto, der hier eine ganze Tafel gewidmet ist, mit überraschender Mächtigkeit hervortritt. In der vorigen Epoche hatte es nur eine italienische Malerschule gegeben, die des Giotto, in der gegenwärtigen brachte der wachsende Individualismus und die politische Sonderung der Provinzen eine Trennung der Schulen hervor. Den drei Tafeln der toskanischen Schule sind daher zwei andre, der oberitalienischen und der umbrischen Malerei gewidmete beigegeben, auf denen die Venetianer Antonio Vivarini und Bellini, Mantegna (dessen theilweise oben erwähnte Herübernahme in die toskanischen Blätter eine erlaubte und zweckmäßige Freiheit ist), Bramantino u. A., so wie andrerseits Francesco Francia, Perugino und einige andre der bedeutenden Umbrier verkennen.

Die folgende, klassische Epoche der italienischen Kunst, im Wesentlichen die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, zählt 11 Tafeln. Jene Naivetät weicht nun einem bewußten Bestreben die Reinheit antiken Styls mit den Anforderungen der Gegenwart zu verschmelzen, was durch das Schwinden des kirchlichen Sinnes und durch die weltliche Prachtliebe erleichtert wird. Dies ergiebt auf den ersten Blick die architektonische Tafel (71), auf der in ihrer sehr zweckmäßigen Zusammenstellung die Paläste vorherrschen, und welche die Steigerung von dem einfachen und noch strengem Style des Bramante zu dem graziösen Reichthum des Sansovino und den festlichen genuesischen Bauten des Galeazzo Alessi durchführt. Dem Bestreben auf klassische Reinheit und Pracht, das in der Architektur vorherrschte, entsprach in der Sculptur die Richtung auf das Gewaltige und Kräftige, hauptsächlich von Michel Angelo gefördert, dessen bildnerische Thätigkeit auf Tafel 72 durch fünf seiner Werke auf ihren

verschiedenen Stufen vorgeführt und in ihrer Verbreitung durch seinen, ihm nachstrebenden Nebenbuhler Baccio Bandinelli und Raphael da Monte Lupo repräsentirt wird. Ein zweites Blatt verbindet dann einige oberitalische Bildhauer mit Cellini, bei denen sich jene Richtung schon zur Bravour steigert.

(Fortsetzung folgt.)

Zeitung.

* **Berlin**, im August. Die Vorlesungen über Kostümgeschichte, welche unser geschätzter Mitarbeiter H. Weiß im höheren Auftrage an der hiesigen Akademie hält, erfreuen sich fortwährend der regsten Theilnahme, nicht allein der jüngeren Schüler, sondern auch vieler erfahrener Künstler und Kunstfreunde. In der That wird hierdurch der beste Beweis, sowohl von der Wichtigkeit und Nothwendigkeit dieser bisher nur zu sehr vernachlässigten Hülfswissenschaft, als auch von der Gediegenheit und zweckentsprechenden Einrichtung dieser Vorträge gegeben. Weiß hat die Mühe nicht gescheut, eine umfassende Reihe von Abbildungen in genügender Größe, lediglich zu diesem Behufe, zu zeichnen und selbst zu koloriren. Mit Hülfe derselben erläutert er seinen, ohnehin durch populäre Ausdrucksweise und klare Anschaulichkeit sich empfehlenden Vortrag, so daß es ihm möglich wird, seinen Zuhörern die genaueste Kenntniß von der Beschaffenheit der zu behandelnden Gegenstände zu ermitteln. Nach solchen Erfahrungen bedarf es nicht weiter des Beweises von der immer allgemeiner erkannten Nothwendigkeit und Ersprießlichkeit einer derartigen streng wissenschaftlichen, und zugleich durchaus auf die praktischen Gesichtspunkte des künstlerischen Schaffens Rücksicht nehmenden Behandlung der Kostümgeschichte. Der Umstand, daß Weiß eben so wohl der ausübenden Kunst, als der Wissenschaft angehört, unterstützt und bedingt diese Erfolge.

Vc. **Dresden**, im August. Eben ist auf der hiesigen Kunstausstellung eine überlebensgroße Gruppe der Hagar mit ihrem verschmachtenden Knaben, von Wittig aus Rom, angelangt, die von so hervorragender Bedeutung und Trefflichkeit ist, daß ich nächstens ausführlicher darauf zurückkommen werde. — Prof. Hübner hat ein ziemlich großes Oelgemälde, Karl den Fünften im Kloster darstellend, eben in der Untermalung beendet. Denselben Gegenstand, jedoch genrehaft, in kleinen Dimensionen hat Prof. Ehrhardt behandelt. — An der Wiederherstellung des Flügels vom Zwinger, der im J. 1849 bei Gelegenheit des Aufstandes beträchtlich gelitten hat, wird eifrig gearbeitet. Im Atelier des Prof. Rietschel werden mehrere kleine Figürchen modellirt, die, in Sandstein ausgeführt, zur äußeren Ausschmückung des Zwingers bestimmt sind.

München. Ob das „Athenäum", für dessen Entwurf Wilhelm Stier bekanntlich den Preis erhielt, zur Ausführung kommt, steht sehr dahin; bis jetzt ist dafür kein vorbereitender Schritt gethan. Dagegen werden die hundert Geschichtsbilder, welche in einer Halle des Gebäudes Platz finden sollen, allmählig bestellt und gemalt. Die allgemeine deutsche Kunstausstellung enthält vier davon. Die genannte Anzahl der Gemälde soll die ganze Weltgeschichte umfassen und es sind alle einzelnen Themata bereits festgestellt. Es heißt, daß auch französische und belgische Künstler dabei beschäftigt werden sollen.

Von der Akademie ist ein Antrag auf die Gründung einer ihr einzuverleibenden Elementar-Zeichnenschule an das Ministerium gestellt worden.

Weimar, August. Die Ateliers der Landschaftsmaler Preller und Hummel in Weimar waren leider geschlossen; die beiden bekannten Künstler benutzten die Sommermonate, um auf Reisen Studien nach der Natur zu machen. Nur das Atelier des Historienmalers Martersteig war offen, und der liebenswürdige junge Künstler zeigte mir mit großer Bereitwilligkeit seine letzten Arbeiten. Er legte die letzte Hand an ein kleines historisches Gemälde, welches einen für den Künstler speziell-vaterländischen Stoff (Martersteig ist aus Weimar) darstellt: „die Rückkehr Johann Friedrich des Großmüthigen aus der Gefangenschaft in seine Lande im Jahre 1551." Der Kurfürst, dessen Züge uns so wohl aus den zahlreichen Bildnissen seines Freundes Lucas Cranach bekannt sind, auf einem stattlichen weißen Rosse, begleitet von seinem treuen Maler, der seine Gefangenschaft jahrelang theilte und erheiterte, umringt von dem ihn freudig empfangenden Volke, nähert sich dem Schlosse von Weimar. Die verschiedenen Stufen der Freude und Begeisterung sind schön ausgedrückt in dieser Scene, die von den letzten Strahlen der untergehenden Sonne beleuchtet wird. Besonders hat mich die würdevolle Gestalt des in Nachdenken versunkenen großen Malers angesprochen; die Erinnerung an ihn begleitet uns auf jedem Schritte in Weimar; hier war das Feld seiner außerordentlichen Thätigkeit und zahlreiche Werke von seinem Pinsel, die Ueberbleibsel einer noch größeren Zahl hier zu Grunde gegangener Werke, zieren Weimar's Kirchen und Paläste. Sein Grabmal, wo er en relief dargestellt, befindet sich auf dem Jakobskirchhof*). Martersteig zeigte noch einen Carton zu einem großen, reichhaltigen historischen Gemälde, welches das ganze Wesen der Reformation in einem Momente darstellen soll, es ist „der Einzug Luthers in Worms zum Reichstage." Schon oft hat der Künstler Gegenstände aus dieser großen Zeit, die seine Lieblingszeit zu sein scheint, behandelt; seine Bilder in der Sammlung von Raven6 in Berlin, sein „Luther, die Bulle verbrennend," sind wohl den meisten Lesern ihres Blattes bekannt. In der Skizze zu dem oben genannten Bilde will er alle hervorragenden Gestalten der Reformation concentriren; ein würdiges Problem, wenn der Künstler das so zahlreich vorhandene Material auf eine würdige Weise benutzt. Luther hält auf dem Bilde seine Einfahrt in die Stadt; es ist eine jugendliche, hagere, und, ich möchte sagen, fantastische Gestalt. Seine Freunde (lauter Portraits) umgeben ihn; ein mächtiger Wille, ein fester Entschluß liegt in seinen Zügen; er scheint die bekannten Worte auszusprechen: „und wenn so viel Teufel in Worms wären, als Ziegel auf den Dächern, so werde ich doch kommen." Schaaren von verschiedenen Gruppen füllen den Schauplatz; katholische Autoritäten und Fürsten, Beschützer des Protestantismus, wohnen dem Einzuge bei; künftige Verfolger und Verfolgte, Dominikaner und Rabbiner, Eck und Tetzel, Sickingen und zahllose andere Kämpfer dieser Zeit, nehmen Theil an diesem ersten Akte der Reformation. Sie sehen, daß der Künstler sich eine würdige Aufgabe, welche seine Thätigkeit für einige Jahre in Anspruch nehmen wird, gestellt hat; eine Fülle von historisch-bekannten Persönlichkeiten, deren verschiedene Seelenaffekte ein Drama bilden sollen, treten hier nicht als müßige Zuschauer, sondern handelnd auf. Der künftige Beschauer des Bildes, dessen Karton vor unseren Augen steht, wird stark ausgeprägte bekannte individuelle Züge und dramatisches Leben in ihnen zu sehen wünschen, und auf diesen Theil seines künftigen Bildes möchte ich insbesondere die Aufmerksamkeit des liebenswürdigen Künstlers lenken.

Kunstvereine.

Die Berathungen in München.

Aus der Conferenz der Deputirten der zum westlichen Kunstvereinskreise gehörenden Kunstvereine, welche am 11. August Morgens 7 Uhr stattfand, ist uns Folgendes mitgetheilt worden.

Gegenwärtig waren die Herren: Bardenwerper (Braunschweig), Looff (Gotha), Lucanus (Halberstadt), v. Schmerfeld (Cassel), Schubert (Magdeburg), Vogell (Hannover).

Die Reihenfolge der Kunstausstellungen im Jahre 1855 wird folgende sein:

Hannover beginnt im Februar und nimmt noch den März für sich in Anspruch. Für

Halberstadt ist dann die Zeit von Mitte April bis etwa Ende Mai bestimmt.

Leipzig, welches nicht in der Versammlung vertreten war, hatte gewünscht, die Ausstellung im Jahre 1855 wo möglich in einen späteren Monat zu halten, als im Jahre 1853. Indeß konnte für diese Stadt nur die Zeit vom 25. Mai bis zum 8. Juli zur Verfügung gestellt werden weil es für

Gotha dringend nothwendig ist, Mitte Juli zu eröffnen, um vor Ende August schließen zu können, weil das Lokal, die Herzogl. Orangeriehäuser, alsdann schon wieder seiner eigentlichen Bestimmung eingeräumt werden muß.

Kassel wird seine Ausstellung dann Anfang September beginnen.

Für die Kostenvertheilung soll das für 1853 festgesetzte Beitragsverhältniß auch für die Ausstellungen des Jahres 1855 zu Grunde gelegt werden.

Bei der Revision des Programms hat man für nothwendig gefunden, Folgendes unter die Bestimmungen aufzunehmen:

Die Preisangabe bei verkäuflichen Kunstwerken ist stets in Preußischem Kourant zu machen; wird dies unterlassen, so haben die Künstler sich diejenige Kursberechnung gefallen zu lassen, welche in der betreffenden Stadt ortsüblich ist.

---

*) So ist zu berichtigen Kugler's Angabe in seiner Geschichte der Malerei. 2. Aufl. II. Thl. p. 253.

Ferner wurde, wie wir längst dringend empfohlen, für nöthig erachtet, daß in Zukunft

Alle künstlich gegliederten Goldrahmen mit Schutzrahmen zu versehen sind, indem die Vereine sich gegen jede Verantwortlichkeit für Schäden, die aus Unterlassung dieser Vorsichtsmaßregel erwachsen, verwahren müssen.

Auf das Gründlichste wurde die Frage erörtert, ob die Kunstvereine bei Veranstaltung ihrer Ausstellungen den Künstlern gegenüber noch mehr Verpflichtungen übernehmen könnten, als bisher, wenn nach wie vor der Verkauf völlig uneigennützig und nur im Interesse der Künstler und des Publikums vermittelt würde. Man überzeugte sich, daß das Verhältniß der Vereine und die Mittel für die Ausstellungen nicht mehr Lasten zu tragen vermöchten, als bisher, da überdem jetzt schon an vielen Orten die Ausgabe die Einnahme für Eintrittsgelder übersteige.

Aus diesem Grunde bedauerte man auch, auf die Gewährung des geschehenen Antrags nicht eingehen zu können: Künstler-Unterstützungsvereinen die Einnahme für Eintrittsgelder von einem oder zwei Tagen jeder Ausstellung zu überweisen.

Obwohl der Dr. Lucanus für die Periode von 1854 und 1855 zum Hauptgeschäftsführer der westlichen Kunstvereine (1853) autorisirt war, so legte derselbe sein Mandat dennoch in die Hände der betr. Deputirten nieder. Man hielt indeß für angemessener die Neuwahl auszusetzen, da die Vereine zu Leipzig und Halle nicht vertreten waren.

In meinem Verlage erschien so eben:

Karte

der mittelalterlichen Architectur von Deutschland

mit Rücksicht auf den gegenwärtigen Stand der Forschung entworfen

von

W. Lübke.

Imp. Fol. Color. Preis 20 Sgr.

Der den Lesern des Kunstblatts speciell, wie auch durch seine mittelalterlichen Forschungen in weiteren Kreisen bekannte Herr Herausgeber dieser Karte, hat dieselbe mit Rücksicht auf sämmtliche bis jetzt öffentlich bekannt gemachte Denkmäler mittelalterlicher Baukunst in Deutschland entworfen. Zugleich bot die geographische Orientirung den Anhaltspunkt für die Stylbezeichnung eines einzelnen Bauwerks und wurde bei Städten, in welchen verschiedene Style durch mehrere Bauwerke vertreten sind, die Bedeutsamkeit der Vertretung jedes einzelnen zum Motiv für die Unterordnung der Bezeichnung. Die Eintheilung des Landes ist die mittelalterlich-kirchliche.

Jede Buch- und Kunsthandlung kann die Karte auf Bestellung liefern.

Heinrich Schindler.

Bekanntmachung.

Die allgemeine Landes-Trauer, in welche das Königreich Sachsen versetzt worden ist, gestattet es nicht: **die Versammlung deutscher Architekten und Ingenieure,** welche in diesem Jahre in **Dresden** abgehalten werden soll, bereits zu Anfang September, wie ursprünglich beabsichtigt wurde, in Ausführung zu bringen, und macht es nothwendig, die Tage

vom 4. bis incl. 7. October

als Versammlungszeit festzustellen.

Der Vorstand und das Comité.

Für Architekten!

Baumeister, Maurer- und Zimmermeister, Ingenieure ꝛc.

Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst

zur

Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse im Gebiete des gesammten Bauwesens, so wie der neuesten Erfindungen und Entdeckungen in der Baukunst im ausgedehntesten Sinne, und in den bauwissenschaftlichen Gewerben überhaupt,

jetzt redigirt von

E. Knoblauch,

Königl. Baurath und ordentlichem Mitgliede der Akademie der Künste und des Architekten-Vereins zu Berlin.

Der ganze Jahrgang in 4 Quartal-Lieferungen mit circa 40 Tafeln und 24 Bogen Text gr. Quart.

Preis: jährlich 4 Thaler!

Alle Quartal erscheint eine Lieferung von 3 Heften mit 6 großen Quart-Bogen Text und circa 10 Tafeln.

Verlag der Allgemeinen Deutschen Verlags-Anstalt in Berlin.

Bei Uebernahme der neuen Redaktion seitens des Herrn Baurath Knoblauch, laden wir zu neuer zahlreicher Theilnahme auf diese so praktische und zugleich billigste Bauzeitung ein, welche mit neuen Kräften und unter Mitwirkung der namhaftesten Deutschen Architekten jetzt in unserm Verlage erscheint. Dieselbe enthält in Original-Aufsätzen: Beschreibungen und Abbildungen der neuesten Erfindungen und Entdeckungen in der Baukunst, so wie Auszüge aus englischen, französischen und deutschen Zeitschriften; Baugesetze und Bau-Anordnungen; durch Zeichnungen erläuterte Berichte über ausgeführte und beabsichtigte Bauwerke, namentlich des Pracht-, Land-, Wasser-, Maschinen-, Chaussee- und Eisenbahn-Baues ꝛc. mit Inbegriff von Façaden, Rohbau und Holz-Architektur; so wie bemerkenswerthe Construktionen, Erfindungen und Verbesserungen an den verschiedenen Handwerkszeugen, Hülfsmaschinen und sonstigen Vorrichtungen der Bauhandwerker, Maler, Stuccateure, Decorateure, Beschreibungen von Instrumenten zum Gebrauche bei Bau-Ausführungen ꝛc. und Rezensionen der für das Baufach erschienenen Werke.

Der Catalog der von dem verstorbenen Herrn Gerichtsrath Seidel zu Danzig hinterlassenen Sammlung von Kupferstichen, Radirungen ꝛc., welche nebst andern ebenfalls meist hinterlassenen Sammlungen von älteren und neueren Kupferstichen ꝛc. und einer reichen, seltenen Sammlung von meist mit Holzschnitten illustrirten Büchern, bibliographischen, chalcographischen und andern wissenschaftlichen Werken, welche den 25. September zu Leipzig durch Herrn Proclamator Förster versteigert werden sollen, ist durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen.

Rudolph Weigel.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 36. Donnerstag, den 7. September. 1854.

Inhalt: Ueber Metaphysik des Schönen. Von Hotho. (Fortsetzung.) — Die erste allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München. I. — Kupferwerk. Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges ꝛc., herausgegeben von Dr. Ernst Guhl und J. Caspar. Von C. Schnaase. (Fortsetzung.) — Zeitung. Berlin. — Kunstvereine. Die Versammlung in München.

Ueber Metaphysik des Schönen.

Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen zum Gebrauche für Vorlesungen von Fr. Th. Vischer. Erster Theil. Reutlingen, 1846.

Von **Hotho.**

(Fortsetzung.)

Wäre das Absolute nur die Macht über die Dinge, das Allgemeine allein das Wesentliche, und jede Besonderheit nur gehaltlos, dann bliebe das Schöne durchweg erhaben.

Als in sich reichhaltige Totalität jedoch sind seine unterschiedenen Seiten dem Absoluten nicht minder wichtig als deren Vermittlung und Einigung. Es legt sich in seine Besonderheiten auseinander. Es geht in sie ein. Dann ist das Besondere nicht unwesentlich und beschränkt, sondern erscheint als das begrenztere Allgemeine, erfüllt mit dem Inhalt und Wesen des Absoluten und dadurch selbstständig und auf sich beruhend.

Für das Schöne ist dieser Punkt unerläßlich. Seine Gestalt soll nicht einen überragenden Inhalt nur errathen lassen oder annähernd abbilden. Sie soll unbedingt von ihm durchdrungen erscheinen, als seine nur ihm gebührende Form, die nun auch ihrerseits den Inhalt als den ihrigen giebt, ohne Fremdheit, Trennung und Gegenüber.

Das Absolute, der eine Herr, die bewältigenden Naturmächte sind solcher Gestalt nicht fähig. Nur das begrenzt Absolute kann störungslos mit begrenzender Form Hand in Hand gehn. Die neue Schönheit wird polytheistischer Art. Sie glaubt für Götter, Menschen und Naturobjecte an die Festigkeit freier Beschränkung. Das wahrhaft Gewichtige und Waltende in jedem besonderen Gebiet nimmt sie als Individuum; das Individuelle um des Haltes willen, den sein Inhalt ihm giebt, als in sich begründet und fest. Ihr Ziel ist jenes ungehemmte Eintreten gediegenen Inhalts in seine entsprechende Gestalt, die weder auf ihr nur gehörige Eigenheit fußt, noch ihren Inhalt sich über den Kopf wachsen läßt. Wie sie ihn in sich trägt, legt sie ihn offen zu Tage. Sie stellt ihn in so voller Klarheit dar, daß nichts zurückbleibt und nichts dahinter in trüber Tiefe oder überschwenglichem Hinweis. Man kann dies im weiteren Sinne als plastische Schönheit bezeichnen. Wenn sie gelingen soll, muß jede Seite alle Zufälligkeiten von sich abthun, welche Individuen und Gegenstände von deren wahren Bedeutsamkeit scheiden. Außen und Innen muß kein Raum übrig sein, wohinein sich als heimlichen Schutzort das Particuläre, das nur sich selber zu bieten hat, flüchten könne. Aus dieser Reinigung entspringt, ohne Leben und Wirklichkeit abzutödten, das wahrhaft Ideale. Je zwangloser sie erscheint, je mühelos fertiger vollbracht, um so freier wird die Einigung von Gestalt und Inhalt, und um so heitrer das ursprüngliche Zusammengehören beider.

Schon die Natur hat Zustände und Exemplare, in welchen, individuell belebt, die Gattung ungeschmälert zu klarer Erscheinung kommt. Die Zufallslaune für Entstehen und Ausbildung läßt ihr verkümmerndes Spiel bei Seite. Menschliche Gestalten und Charaktere sind gleicher Plastik und Reinheit so zugänglich, daß selbst der Phantasie der Wetteifer schwer fällt. Wächst die Kunst in solcher Umgebung auf, dann, wie die griechische, gestaltet sie in derselben Art Götter und Menschen, Empfindung, Gesinnung, Thaten und Handlungen.

Innerhalb dieser Grundform zuerst ist der Ursprung des Tragischen und die muthwillige Weisheit der Komik zu suchen.

Das plastische Ideal ermäßigt sofort das Erhabene zur Hoheit. Die Hoheit umgrenzt ihren Inhalt näher und klärt die zur Aufnahme geeignete Form in solchem Maaße, daß statt der individuellen Züge, die regelloser und wechselnd sind, durchgreifend nur das Bedeutsame heraustritt. Sie hält das Individuum in strenge Schranken, damit es das Gewichtige nicht verhülle. Die lebendig bestimmte Form hat schon genügenden Werth, nur den gleichen nicht, der dem Inhalt gebührt.

Um so selbstständiger erscheinen in dieser Hoheit Götter und Helden. Bleiben sie, jeder individuell ein gehaltreiches Ganze, voll Thatkraft, doch ohne Thätigkeit, so schweigt noch ihr Kampf. Zu vermeiden ist er letztlich in keinem Fall. Je mehr jede hohe Gestalt auf sich selber beruht, und von dem nicht ablassen kann, was sie ist und sein muß, jemehr zur Erfüllung ihrer Zwecke und Leidenschaf-

ten achtet sie der anderen nicht, die sich mit gleichem Rechte entgegenstellen. Ein unabweislicher Streit facht sich an. Was zu fördern wäre, wird verletzt, Unantastbares angegriffen. Nicht mit absichtlicher Schuld: im Drang der Umstände, die es nicht anders gestatten; im Recht der eigenen Größe, die sich nicht aufrecht erhalten kann, wollte sie nachgeben. Dieser Widerspruch kann nicht dauern. Das Absolute herrscht nur als Einheit und Harmonie. Wo sie bedroht ist, stellt es sie her mit letzter Entscheidung. Wer sich nicht biegen will, stürzt, wer sich über Befugniß mächtig glaubt, erfährt im Untergange das Maaß seiner Kraft; gerecht im Sinne des Absoluten, das an die Ferse der Schuld die Strafe heftet; im Sinne der hohen Gestalten als Zwang einer fremden Gewalt, die tückisch und ungekannt nichts als Verderben bringt. In anderer Form kann sich das Absolute nicht darthun. Sein Ausspruch ist stumm. Den Schatz seiner Besonderheiten hat es an die hohen Gestalten vertheilt. Für sich hält es nichts zurück, als die eine und gleiche Allgemeinheit, die darüber steht; versöhnt bei ungefährdetem Frieden, zerstörend beim Kampf; in beiden Fällen zu dem klaren Erweis, das Mächtigste bewahre seinen Halt nur durch Einhalt der Grenze, durch die es zum Individuum wird.

In diesem Verhältniß ist die Tragik begründet. Nicht das Absolute in sich ist tragisch; es übt unabänderlich nur das dunkele Strafamt ewiger Nothwendigkeit, das keinem irdischen Richter zusteht. Weder Götter noch Menschen können diesem Loose entgehn, wenn der Doppelsinn des Lebens sie täuschend antreibt. Was da sein und wirken soll *bedarf* der Trennung, welche auf *eigene* Füße stellt. Die höchsten am meisten trauen dem sicheren Anschein dieses verbürgten Rechts. Doch mit der Selbstständigkeit der besonderen Zwecke ist auch deren Vermittelung das Problem der Lebendigen. Zwingt sie ihr Lebensboden zum Widerstreit und hält ihr Muth den zugleich falschen Kampf für ihr wahres Heil, dann ohne Erbarmen kehrt ihnen das Leben sein anderes Antlitz zu. Das Schicksal zertrümmert, die am festesten dazustehn glaubten.

Damit liegt der tragische Schwerpunkt in der selbstständigen Kraft, welche die Individuen nur durch tragische Schuld wieder einbüßen. Wo den besonderen Lebenskreisen und Charakteren selbstständiges Gelten versagt ist, bleibt echte Tragik ohnmöglich. Symbolische Gestalten, die statt sich selber nur unbestimmtere Allgemeinheiten andeuten, bringen es wohl zum Ernst, zu Scherz und Anmuth, aber zur Tragik nicht. Auch die Erhabenheit gönnt den Dingen zwar eigene Form und scheinbaren Halt, doch nur um sie grenzenlos zu überflügeln.

So hat in Mythologie, Sagen und Kunst Griechenland mit seinen hadernden Göttern, seinen individuellen Stämmen, Staaten und Helden zuerst tragische Kämpfe durchlebt und künstlerisch dargestellt.

Der Tragik bleibt dessenohngeachtet noch der Nachklang alter Erhabenheit. Auch das Geschick ist mächtiger als die Mächtigsten und, selber unmeßbar, offenbart es sich nur an der Höhe des Sturzes vom Gipfel zum Untergang. Je höher die Individuen, je heller der Blitz, der sie niederwirft, jemehr streift das Tragische an das Erhabene. Immer jedoch mit dem Unterschiede, daß auch die Schuldvollsten das Geschick nicht ihrer Hoheit, sondern der Ueberhebung wegen zügelt und straft.

Ueberhaupt ist die Hoheit nicht die letzte ideal plastische Form. Nur die erste. Individuelle Gestalt und begründeter Inhalt sollen sich gleichartig durchdringen. Dann müssen auch Beide gelten in gleichem Werth. Das wesentlich Bedeutsame muß dem Individuellen freieren Spielraum geben, und es nur zum Silberblick reinen Metalls von Schlacken säubern. Erst dadurch belebt sich die ernste Hoheit zu *freier Schönheit*, und tritt aus dem Reich des Erhabenen völlig heraus.

Die Tragik gewinnt durch diese Befreiung an Milde, was sie an großartiger Herbigkeit einbüßt. Die Individuen sind menschennäher. Ihr Inhalt gehört ihnen enger an und breitet sich in ihnen beweglicher aus. Das Schicksal verflicht sich bestimmter mit dem besonderen Fall und erschüttert beruhigender. Ein Blick von Aeschylos auf sophokleische Tragik verdeutlicht den Unterschied.

Welch mannichfaltige Stufenfolgen sind weiter noch denkbar. Das Individuelle entwickelt in heiterem Spiel sich stets leichter und froher; die tiefre Bedeutsamkeit scheint nur als leiser Zusammenhalt durch. Die freie Schönheit wird zu gefälliger Anmuth, deren Lächeln keine Tragik mehr zuläßt.

Entschlagen sich jedoch die Individuen ihres wahrhaften Inhalts, so bleiben sie voll nur von sich selbst. Sie ruhen nicht mehr auf dem Stützpunkte ihrer Berechtigung. Als selbstständig vorausgesetzt pochen sie auf das Ungediegene und Subjective. Belieben und Thorheit erscheinen als Herrscher. Sie entthronen die Götter, verlachen den Ernst, begehren statt weisen Maaßes den Maaßstab der Willkür, und ziehen den Zufall dem leitenden Spruch der Nothwendigkeit vor. Auch dieser Umkehr läßt das Absolute die freie Bewegung, die letzlich zur *Komik* führt.

Zunächst scheint alle Schönheit verschwunden. Menschen und Dinge sind dem entgegen, was sie und wie sie sein und erscheinen müßten. Dieser *Gegensatz*, je hartnäckiger festgehalten, wird um so *häßlicher*. Mißbildung, Laster, Sünde scheuchen in ihrem *Beharren* die Komik zurück. Sie fordern ernsthaften *realen* Vertilgungskrieg. Die Komik verlangt einen gehobneren Boden. Ihr wird behaglich erst auf den Gipfeln des *Widerspruchs*, den ihr die Thorheit zeigt. Die echte Thorheit genügt sich nur im Gewand der Weisheit, der Tugend, der Heldenschaft, im vollen Anscheine alles dessen, was Festigkeit giebt und Recht ertheilt. Auch die Schlechten heucheln und lügen. Doch zu *schlechtem* realen Zweck. Die Thorheit zwar nicht im Glauben des *Guten*, aber aus eigener Verkehrtheit in gutem Glauben. Sie will nicht schaden und schadet nicht. Der Widerspruch ihres Seins und Scheines liegt gleich von Anfang offen da. Er zerfällt und öffnet in seinem Schwinden den Blick auf das Echte und Wahre. Die ewigen Götter nach wie vor thronen auf goldnen Stühlen, das Sittliche bleibt noch die rechte Sitte, die Weisheit weise, die Heldenschaft Führer und Haupt. Die Thorheit bewährt, daß nur *sie* verkehrt sei.

Was damit zu Grunde geht, ist nicht das dennoch Hohe und Treffliche, und wie die Individuen in ihrem Widersinn dem Wesentlichen nicht Abbruch thun, bringt auch ihnen der Sturz, mit dem ihre Welle der Thorheit zerschäumt, weder Schmerz noch Leiden. Sie lassen sie ruhig zerschellen, und steigen erquickt aus dem gefahrlosen Bade.

Wer in der Komik jedoch nur Muthwillen sieht und sie für leichtfertig ausgiebt, verkennt ihre Tiefe und Lieblichkeit. Ihre Tiefe mißt sich nach der Kluft, die sie ausfüllt, und der Größe des Widerspruchs, von dem sie befreit. Welcher Abstand ist aber unergründlicher als Menschenthorheit und Absolutes, und welcher Widerspruch schärfer als offene Verkehrtheit in der Maske des Besten und Herrlichsten. Ihre Anmuth fließt aus der Güte des Absoluten, das in der Sicherheit seines unfehlbaren Siegs dem Zufall, der Laune die frohe Gestalt ihres Unwesens gönnt, und wie die Thorheit harmlos deren scheinbaren Glanz zum hellsten Erweis des Wahren macht.

Auch diesem Erzeugen und Lösen so komischen Scheins sind Erhabenheit und Symbol um so weniger fähig, in je höherem Grade die Komik die Selbstständigkeit der Individuen voraussetzt. In dem *plastischen Ideal* zuerst erzieht sich die Komik an der übertriebenen Hoheit, der falschen Tragik, an der Willkür, die überall wuchert.

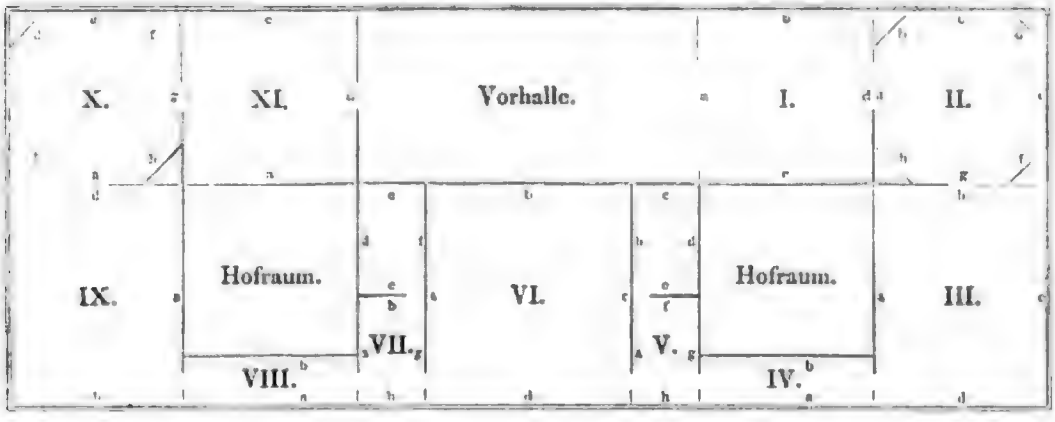
Soll aber auch sie noch plastische Rundung bewahren, müssen ihre Individuen von jeder Privatverkehrtheit gereinigt und voll nur der allgemeinen Thorheit sein, welche die wichtigsten Lebenskreise ergriffen hat. Dann geberden sie sich und handeln als ideal lebendige Darsteller dieser Thorheit. Und wenn schon die freie Schönheit der Hoheit entsagt, ist es die Komik gerade, die sich mit allen Grazien schmückt.

Dennoch löst sie das Ideal ohne Schonung, wenn gleich wider Willen, auf. Sie faßt die Seiten, deren unmittelbare Einigung zum Ideal wie zur Plastik gehört, als Spitze des Widerspruchs. Daß sie dies selbst noch plastisch und ideal vollbringt, ist ein neuer Widerspruch, an dem sie selber zu Grunde geht.

Was bleibt dann als Ersatz noch übrig. Eine fahle Weisheit und ihr gegenüber nichts als häßliche Schlechtigkeit, die zu dem bitteren Ausruf reizt: difficile est satiram non scribere! Scherz, Spott und scheltender Eifer besiegen dies Häßliche nicht. Je schärfer die Geißel, desto merklicher die Stärke gemeiner Gräuel. Vergebens steht noch das Ideal mit plastischen Göttern und Helden vor Augen. Selbst die skeptische Laune erheitert sich nur und dünkt sich am klügsten, wenn sie die Schwächen auch dieser Gestalten lucianisch aufdeckt.

(Fortsetzung folgt.)

Die erste allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München.



I.

In der Meinung, daß es Einem und dem Andern wenigstens in der Zukunft von Interesse sein dürfte, ein örtliches Bild der Aufstellung der ersten allgemeinen deutschen Gemälde-Ausstellung zu haben, habe ich den Plan des Ausstellungsgebäudes mit der Eintheilung seiner Räume in allgemeinsten Lineamenten oben angegeben. Ich bitte den Leser, mir von Zimmer zu Zimmer, von Wand zu Wand zu folgen und mir zu erlauben, bei einzelnen Gemälden (natürlich nicht bei allen) meine Bemerkungen mittheilen zu dürfen. Ist's auch vielleicht etwas mühsam, von Historie zu Genre, von Bildniß zu Landschaft überzuspringen, so hat man dafür den Vortheil, das Generalisiren vermeidend, sich dem einzelnen Gegenstand mehr hingeben zu können, nicht gerechnet, daß man vom Leser unbemerkt zum Beschauer wird, der ja nicht wohl anders kann, als dem bunten Durch- und Nebeneinander geduldig folgen.

Saal I. Wand a enthält: Die Grablegung von Hofmann, ein Rudel Wildschweine von Deicker, zwei männliche Bildnisse von Bernhardt, zwei Porzellangemälde von Lau und Wustlich, ein Genrebild von Menz, Christus am Oelberge von Blaas, zwei Bildnisse von Gräfle, ein Viehstück von Eberle und zwei kleine Kriegsscenen von Pettenkofen.

Als ich das erste Mal die Ausstellung besuchte und sah, daß ich unterhalb eines Rudels Wildschweine eingetreten war auf den Ehrenkampfplatz der deutschen Malerei unserer Tage, da — ich gestehe es — konnte ich mich des Lachens nicht erwehren und selber die Hülfe, welche diese nützlichen Thiere durch ihre Borsten den Künstlern leisten, womit einst Giotto sich über die von ihnen erfahrene Unbilde tröstete, schien mir nicht ausreichend zur Berechtigung für den gleichsam zur Titelvignette erlesenen Platz über dem Eingang in den ersten Saal. Bei längerer oder wiederkehrender Betrachtung verschwinden die Nebengedanken und man sieht das Bild allein, eine mit großer Meisterschaft ausgeführte Arbeit. Ohne Zweifel hat Deicker (aus Braunfels bei Wetzlar) viel Gelegenheit gehabt, das borstige Wild in allen Lagen und Zuständen zu studiren, denn er führt es uns in Lebensgröße und in der überraschendsten Lebenstreue vor. Ein Rudel Wildschweine drängt sich durch eine Art Hohle oder Graben nach einer schmutzigen Lache; eines von ihnen schiebt sich schon, den Kopf voran, mit Wohlbehagen in den Schlamm hinein, ein anderes hebt witternd den Kopf, jedes scheint nach Erquickung zu grunzen. Unvergleichlich wahr ist der dummwilde Ausdruck, und ebenso die Zeichnung, die Bewegung, sowohl im Einzelnen (wie bei dem Schwein, das sich mit zusammengezogenem Rücken und eingestemmten Hinterbeinen in den Koth schiebt), als in dem Aneinanderdrängen und Reiben; die Farbe und die Nässe, so daß die Schnauze von Feuchtigkeit glänzt und das Wasser von der borstigen Haut herabträuft.

Links daneben hängt die Grablegung Christi von J. H. Hofmann aus Darmstadt, ein Bild, das viel Schönes hat und nur wegen einiger leicht zu verbessernder, aber den Eindruck störender Stellen nicht ganz allgemein anspricht. Johannes hält den Oberkörper des halbliegenden Leichnams von der Rückenseite, Maria gegenüber die rechte Hand; in Mitgefühl legt ihr Magdalena die Rechte auf die Schulter und streicht sanft mit der Linken über die eigene Wange, als wollte sie den Schmerz wegwischen; Nicodemus neben ihr hält das Ende des Leintuchs. Die Motive sind alle rein empfunden, und wirken darum wie neu; wir werden in die Handlung mit unserm Gefühl gezogen, nicht nur mit den Sinnen und dem Verstand. Die Anordnung ist ungezwungen und schön, und würde völlig abgerundet sein, wenn nicht gerade in der Mitte des Bildes, zwischen Johannes und Nicodemus eine Lücke wäre, die den Zusammenhang unterbricht, in der aber eine Figur sehr leicht ein

zuſchalten ſein würde. Der Geſammtton iſt ernſt; die Wirkung aber wird gebrochen durch einige Eigenheiten in der Vertheilung von Licht und Farbe. Das ſehr dunkelblaue Gewand der Maria ſteht in zu grellem Widerſpruch mit dem ſehr weißen Grunde des Leintuchs, von dem es ſich abhebt; am Kopfe des Nicodemus fehlt das Licht an den Hauttheilen, das der Bart hat; der Kopf Chriſti iſt dunkler als die Bruſt. Das alles ſind Kleinigkeiten, die, wenn der Künſtler einſtimmen ſollte, leicht zu heben ſind. Die Farbe iſt fein, die Behandlung zart, ja faſt zu zart. Doch das trifft den Theil der künſtleriſchen Eigenthümlichkeit, über welchen weder Einſicht noch Wille Gewalt hat. Ein ſauſter Charakter glaubt zu ſchreien, wenn er vielleicht erſt vernehmlich ſpricht!

Max v. Menz aus München: Claude le Lorrain mit ſeiner Geliebten ſtudirt den Sonnenuntergang bei München. Bei dem üblen Ruf, in welchem das Wetter von München ſteht, gereicht es uns zum beſondern Vergnügen, auf die Thatſache (oder Sage) hinweiſen zu können, daß der Maler der reinſten und heiterſten Atmoſphäre, Claude Gelée, längere Zeit im Dorfe Harlaching bei München gewohnt habe. Es iſt natürlich, daß ein Maler, den die Schönheit unſrer Sonnenuntergänge zur Nachbildung reizt, bei dieſer Gelegenheit von der Erzählung Gebrauch macht. Menz hat es mit vieler Geſchicklichkeit, allein in jener unſern weſtlichen Nachbarn eigenthümlichen Weiſe gethan, der ich diesſeit der Vogeſen keine Verbreitung wünſche.

Blaas in Wien: Chriſtus am Oelberge. Bei Gegenſtänden, welche durch den Stoff das Intereſſe der Neuheit nicht haben können, iſt es nöthig, daß ſie in einem oder andern Moment der Ausführung uns feſſeln, es ſei durch Eigenthümlichkeit der Auffaſſung, Lebendigkeit der Darſtellung, Reinheit des Styls, Schönheit und Wahrheit der Form und der Farbe, Vollkommenheit der Wirkung, Geſchicklichkeit und Freiheit der Behandlung. Bei dem vorliegenden Bilde tritt keine der Eigenſchaften ſo bedeutend hervor, daß man die Bekanntſchaft mit dem Stoff darüber vergäße, (es iſt auch keine gradezu vernachläßigt, wenngleich der Lichtſchein um den Engel mit dem Kelch ſich an der Geſtalt Chriſti wirkſamer zeigen könnte); doch iſt in der Stellung des betenden Heilandes wirklich ein neues, äußerſt wirkſames Motiv: Gebeugt von der ungeheuern Laſt, die ihm auferlegt iſt, ſtemmt ſich der Knieende gegen das Zuſammenſinken, beide Hände, eine über der andern, am Boden; — ein Zug voll Empfindung und Leben.

Unter den Bildniſſen dieſer Wand zeichnet ſich das der Frau Prof. Schwanthaler von A. Gräfle aus Freiburg i. B. vornehmlich aus. In Einfachheit der Darſtellung, Charakterzeichnung, Formenverſtändniß, in Wahrheit der Farbe bis zum Fettglanz der Haut, in vollkommener Harmonie aller Töne vom höchſten Licht bis zum tiefſten Schatten, in Freiheit und Leichtigkeit der Behandlung ein des beſten alten Niederländers würdiges Bild!

Die bei Sonnenuntergang heimziehende Heerde von Robert Eberle aus Conſtanz, ein ziemlich großes Gemälde, macht, namentlich auf einige Entfernung, durch die folgerichtige Durchführung des ganz wahren, warmen Tons, zumal bei ſchöner und charakteriſtiſcher Zeichnung der Thiere, einen ſehr angenehmen Eindruck.

Nicht leicht aber haben mich Genrebilder ſo ſehr überraſcht, als die beiden kleinen Kriegsſcenen von C. A. Pettenkofen in Wien. Hat man ſich erſt erholt vom Erſtaunen über die faſt beiſpielloſe Virtuoſität der Pinſelführung und des Farbenauftrags, der Vollkommenheit in Farbe und Ton und Perſpektive, mit der eine Schlammfläche im Regenwetter gemalt iſt, ſo erkennt man bald auch dieſelbe Meiſterſchaft in allen, auch den rein geiſtigen Beziehungen. Es iſt der Krieg in Ungarn mit allen ſeinen Schreckniſſen, den Pettenkofen hier mit wenigen, aber durch und durch wahren Zügen ſchildert. Zuſammengepfercht in einen engen, mit Streh ausgefüllten Leiterwagen, der, bis an die Achſe im Schlamm, von Ochſen gezogen, von Kameraden geſchoben wird, liegen eine Anzahl ſchwer verwundeter Kaiſerlicher. Es iſt ein Anblick zum Erbarmen, um ſo mehr, als kein Zweifel Raum hat vor einem Bilde, das die Wirklichkeit geradezu ſelber iſt, vom Schlamm, der von den Rädern herabträuft, bis zu dem halbtodt über den Wagen herabhängenden Arm eines der Bleſſirten, ja bis zur Linie, die die Mütze um den Kopf beſchreibt. Mit unbegreiflicher Sicherheit und Richtigkeit und doch mit breitem Pinſel iſt alles, ſind ſelber die kleinſten Köpfe gezeichnet, und wo nichts zu ſehen iſt, als die Naſe, glauben wir doch den ganzen armen Teufel vor uns zu haben. Nicht minder ergreifend als die Verwundeten, iſt das andere Bildchen mit Denen, die dieſem Schickſal erſt entgegengehen. Man ſieht Kanonen-Pulverdampf auf einer hohen Uferebene; eine Abtheilung Infanterie watet eben durch ein Waſſer, und durch eine noch ſie deckende Schlucht hinauf, wo ihnen zur Begrüßung die eiſernen Würfel fallen. Ich kenne von neuern Künſtlern Wenige, die uns mit ihren Darſtellungen ſo ganz in die Begebenheit ſetzen, die ſich ſo gar nichts um den Beſchauer kümmern, und dadurch uns ſo ganz feſſeln, als Pettenkofen in dieſen kleinen Bildchen thut; ja ich zweifle, ob Horace Vernet, der — namentlich in der Erſtürmung von Conſtantine — in dieſer Richtung am weiteſten gegangen, den Wettſtreit mit ihm eingehen könnte.

I. b. Chriſtus am Kreuz zwiſchen den Schächern, Halbfiguren von Heuß in Mainz; Mittagsruhe von Hornvieh unter Ahornbäumen von R. Koller in Zürich; die heilige Liga von Carl Piloty in München; ein ruhendes Zigeunermädchen von Hausmann in Rom; eine Landſchaft von Schirmer in Düſſeldorf.

Das Hauptbild dieſer Wand, zugleich eines der bedeutendſten der Ausſtellung überhaupt iſt Piloty's Maximilian I, wie er am 10. Juli 1609 zu München der katholiſchen Liga gegen die Union beitritt. Dieſes Bild von ſehr großen Dimenſionen gehört in eine Folge von Darſtellungen aus der Weltgeſchichte, welche König Maximilian von Bayern von verſchiedenen Künſtlern ausführen läßt. Der Geſammteindruck, den das Bild hervorbringt, iſt wohlthuend, einnehmend. Man ſpürt ſogleich die Thätigkeit eines Talentes, dem es Ernſt um die Kunſt und das mit Leichtigkeit über ſeltene Mittel gebietet. Und ſo iſt auch der Erfolg im Allgemeinen dem Künſtler überaus günſtig, namentlich bei denen, welche die Werke der neuern belgiſchen Malerſchule bewundern; denn ſie ſind das mit Glück und Geſchick benutzte Vorbild Pilotys.

Betrachten wir das Gemälde! In einer niedrigen gothiſchen Kapelle geht die Handlung vor ſich. Im Hintergrund wird durch einige mit einem Teppich belegte Stufen eine Erhöhung gebildet, darauf ſteht Herzog Maximilian, umgeben von fünf geiſtlichen hohen Würdenträgern, von denen er zwei (einen rechts, einen links) bei der Hand faßt, während ein Dritter vor ihm kniet mit einer Urkunde auf dem Knie. Noch zwei andre Geiſtliche, davon einer ein Buch zwiſchen den Fingern hat und den Beſchauer anblickt, ſtehen weiter links, und ihnen ſchließt ſich eine Gruppe an von zwei Franciscanern und einem Jeſuiten, die ſich flüſternd vertrauliche Mittheilungen machen mögen. Den Vordergrund links nimmt eine einzige, ziemlich bewegte Gruppe ein. Vor einem Tiſche ſitzt ein Mann im violetten Mantel, noch ziemlich jugendlich, mit rothem Bart; er hält mit beiden Händen ein großes, aufgeſchlagenes Buch und ſieht aufwärts nach dem Herzog hin; ein zweiter, ein Dominicaner, kniet neben ihm mit gefalteten Händen und giebt ſeinen Augen dieſelbe Richtung, während ſich ein Dritter, die Hand auf dem Tiſche, zu ihm wendet. Fragend beugt ſich über ſie ein vierter, und ein Alter und ein Junger ſchließen ſich ihnen mit ſichtlicher Spannung an. Einen Anhaltpunkt zur Erklärung dieſer Gruppe bietet die Geſchichte nicht, der Katalog giebt den mindeſten Aufſchluß; es ſcheint,

sie ist freie Zuthat des Künstlers, ohne andere Bedeutung für die Handlung, als um den Eindruck zu schildern, den des Herzogs Erklärung auf verschiedene Personen macht. In der Mitte des Bildes vor den Stufen, den Rücken gegen uns, kniet eine kräftige, breitschultrige gewaffnete Gestalt, in der Rechten das gezogene Schwert in der linken den Helm: es ist Tilly. Man hat von dem Beitritt des Herzogs zur Liga gesagt, damit habe der dreißigjährige Krieg seinen ersten Schritt gethan; von dieser Figur im Waffenschmuck kann man mit ähnlichem Rechte sagen, sie sei der dreißigjährige Krieg, eisern und unbeugsam und voll unersättlicher Kampflust bis zum Tode. Neben Tilly rechts steht ein Bischof, vielleicht der von Würzburg, gegen den Herzog gewendet, im goldnen Feierkleid, mit der Rechten auf eine hellblauseidne Fahne zeigend, die mit dem Bild der Patrona Bavariä geschmückt ist, und die ein Kriegshauptmann gesenkt hält, so daß der Bischof, um sie nicht auf dem Boden schleifen zu lassen, ihr Ende über seinen linken Arm gelegt. Auf diese Fahne deutet auch der oben erwähnte hohe Geistliche, neben dem Herzog mit deklamatorischer Geberde, als sagte er: „In diesem Zeichen werden wir siegen!" Hinter dem Bischof kniet, gleichfalls im goldnen Feierkleid, ein Diacen oder sonstiger Geistlicher untergeordneten Ranges, dem sich noch zwei Ministranten oder Chorknaben anschließen, von denen der Eine eine brennende Kerze trägt. Rechts von dieser Gruppe steht und kniet eine Reihe Gewappneter, und ganz im Hintergrund auf einer kleinen Empor erkennt man noch einige Damen und Hofleute.

Was die Auffassung betrifft, so geht schon aus der Beschreibung hervor, daß Piloty sich nicht darauf hat beschränken wollen, den fast aller dramatischen Motion entbehrenden Moment jener Staatsaction nach der Wirklichkeit kahl abzuschildern, sondern daß er seine Bedeutung für die katholische Sache und seine Wirkung in die Zukunft sichtlich hervorzuheben beabsichtigt hat. In der Anordnung aber verliert er dieses Ziel aus den Augen, so daß er mit den Gesetzen dramatischer Darstellung in Widerstreit tritt. Indem er den Herzog Maximilian in den Hintergrund stellt, macht er die Hauptperson, den Helden seines Stücks, zur Nebenfigur, und thut sich damit um so weher, als derselbe beinahe die einzige namhafte Persönlichkeit in der Handlung ist, mit bestimmt ausgeprägten, durch Thaten beglaubigten Charakterzügen. Ja selber die zweite Gelegenheit der vollen Entwickelung eines historischen Charakters giebt er aus der Hand, indem er uns — und zwar ohne innern poetischen Grund — vom Helden des dreißigjährigen Krieges nicht die trocknen, scharfen, von ~~Fanatismus durch~~glühten Züge, sondern nur den Rücken zeigt. Bedenkt man nun, daß die natürliche Beschaffenheit der Aufgabe bei so wenig Handlung den Künstler vorzugsweise auf Charakterschilderung anweisen mußte, so darf man es wohl bedauern, daß er die gradezu gegebene Veranlassung dazu unbenutzt gelassen, und dafür es vorgezogen hat, sich selber willkürlich eine zu schaffen und sein unverkennbar großes Talent der Charakterzeichnung an Nebenfiguren zu zeigen, und diese mit bedeutungsvollen Zügen auszustatten, deren Werth immer in Frage bleibt, weil die Geschichte kein Mittel an die Hand giebt, ihn zu messen.

Hat Piloty bei den handelnden Personen die Vorschriften und Vortheile der dramatischen Kunst außer Acht gelassen, so hat er dafür bei der Handlung selbst sich zu sehr an die Erscheinung der dramatischen Kunst auf der Bühne gehalten. Stellung und Gesten des Herzogs, noch mehr der beiden Bischöfe, die auf die Fahne deuten, somit der eigentliche Kern der Handlung haben etwas deklamatorisches; die aber durch die Anordnung zur Hauptsache gewordenen Nebenfiguren, für die es an eigentlichen Motiven zur Handlung fehlt, erinnern theilweis an ähnliche Neben-Gruppen auf der Bühne, in denen eine lebhafte, selbst leidenschaftliche Bewegung ohne Grund und Ziel wahrzunehmen ist; was ohne Nachtheil geschehen kann, sobald sie eine gegen die Hauptdarstellung untergeordnete Stellung einnehmen. Doch trifft diese Bemerkung nicht die Kriegsleute, die in ernster Ruhe dastehen, noch die Gruppe der flüsternden Mönche im Hintergrunde, deren Mienen so beredt sind, daß man jedes Wort versteht, deren Antheil aber an der Handlung auf das rechte, wirksame Maaß beschränkt ist.

Erhält nun durch diese Anordnung, nämlich durch die Unterordnung des Hauptsächlichen unter das Nebensächliche, die Darstellung des Gepräge des ganz Ungesuchten, Zufälligen, damit des Wahrscheinlichen, Wirklichen, wie es der Naturalismus, namentlich der modernen belgischen Schule festhält, so wird der Künstler auch für die Formengebung dieselben Wege einschlagen. Nicht Phantasie und Erfindungsgabe leiten ihn, sondern das lebende Modell, wirkliche Stoffe, Trachten, Waffen. Aber es ist ein sehr verschiedener Gebrauch von diesen Hülfsmitteln zu machen, von der ängstlichen Nachahmung bis zur freien Benutzung. Piloty ist nicht nur unabhängig von seinen Mitteln, sondern er beherrscht sie bis zu einem hohen Grade. Die einzelnen Köpfe, namentlich der Kriegsmänner und eines Alten links im Bilde, sind markig und breit gezeichnet und modellirt, wie von einem Caspar de Crayer, und ebenso einfach und groß in der Farbe. Dasselbe gilt von dem Waffenwerk, den Stoffen (Leder, Seide, Sammet ꝛc.), die bei aller energischen Naturwahrheit, doch nicht etwa mit vorzugsweiser und kleinlicher Betonung der materiellen Unterscheidungszeichen ausgeführt sind. Ueberhaupt geht durch das Ganze ein ernster, tiefer Ton und eine wohlthuende Harmonie, die nur an ein Paar (leicht zu ändernder Stellen) unterbrochen wird, namentlich an der Gruppe der Chorknaben, deren weiße Kleider das Licht zu sehr in die rechte Ecke ziehen und von dunkelrothen Tuchflecken an der Schulter gleichsam durchbrochen werden.

Es ist oben schon angedeutet worden, daß das Gemälde Pilotys aus jener Richtung hervorgegangen ist, welche die belgischen Maler Gallait und de Biefve in Deutschland angegeben haben. Sie steht im Gegensatz zu der Kunst, welche dichterische Phantasie, schöpferischen Formensinn, bedeutungsvolle Darstellung und eine klare, den Regeln des Gleichgewichts folgende Anordnung als Grundbedingungen ihrer Werke fest- und einer glänzenden, effektvollen, farbenschönen Ausführung voranstellt, und sogar die Unterordnung unter die Wirklichkeit und deren Zufälligkeiten, bis zur Vermeidung jeglicher Illusion verwirft. Die Vereinigung beider Prinzipien, des idealistischen und des realistischen, ist schon oft versucht worden; immer vergebens; und selbst Michel Angelo mußte erleben, daß einer der größten Coloristen seiner Zeit, Fra Sebastiano, zwar die ihm gegebene Zeichnung schöner colorirte, als er selbst oder Rafael gekonnt, aber zugleich auch alle Eigenthümlichkeit derselben verwischte und das Ziel, Rafael damit zu übertreffen, vollständig verfehlte. Wen Neigung und Talent auf die Wege des Naturalismus führen, der thut wohl sie zu geben und nur wo möglich Stoffe zu wählen, die einer solchen Auffassung nahe liegen. Aber man soll uns seine noch so glücklichen Leistungen nicht als einen Fortschritt in der Kunst preisen, deren Seele die Phantasie ist und deren Kräfte nicht in der Nachahmung, sondern in der Schöpfung sich bewähren!

Ich habe mich lange bei dem einen Bilde aufgehalten, und muß, um meine Leser nicht zu ermüden, an den andern rascher vorübergehen, wenn auch Schirmers italienische Landschaft zu vielen, zum Theil verwandten Bemerkungen auffordert. Sie macht auf mich den Eindruck eines vortrefflichen Naturstudiums, von welchem der Künstler sich vorbehalten, in glücklicher Stunde einen schönen poetischen Gebrauch zu machen, den Baumstämmen wenigstens theilweis eine Laubkrone zu geben, und zwischen durch eine Ferne zu zeigen, sei's um Sehnsucht zu wecken, oder die Lieblichkeit der Gegenwart doppelt fühlbar zu machen.

I. c. Hier befinden sich: der Oberse bei Berchtesgaden von

A. Zimmermann aus Zittau, und darum herum: das Innere einer Kirche von Aur. Robert in Zürich; ein Klostergarten in Albano von Thom. Ender in Wien; die Klosterküche von C. Stauber in München; eine Partie aus der Frauenkirche in München von Ferd. Petzl daselbst; ein zerstörtes Dorf von H. Dyk in München; ein männliches und ein weibliches Bildniß von Gräfle; die Kaiserin Maria Theresia am Grabmahl ihres Gemahls von v. Oer in Dresden; Madonna von Halbreiter in München; ein Genrebild von J. Eberhardt in München; ferner eine Gebirgslandschaft von Al. Brodsky in München; der Justizpalast in Lüttich von W. Gail in München; das Concert in der Dorfkirche von Rich. Zimmermann; eine schwedische Landschaft von L. Meixner in München; die h. Elisabeth von F. Ittenbach in Düsseldorf; ein Porzellangemälde von Erdmannsdörfer in München.

A. Zimmermann's Landschaft ist ein Naturstudium, man möchte sagen in Lebensgröße, so groß ist es! Zimmermann gehört zur s. g. historischen Schule der Landschaftsmalerei. Es scheint nun, er habe einmal der Welt, die nichts verlangt von der Kunst als Nachahmung der Natur, zeigen wollen, daß er auch Naturalist sein könne, wenn er wolle. Und er hats gewollt und hats gezeigt; ja es dürfte wohl noch nie eine so große Leinwand vor einer Bergwand als Spiegel gestanden haben. Die Wirkung ist außerordentlich: Gestein, Felsenflächen, Wasser, Moos, alles ist zur Täuschung wahr; aber als habe der Künstler es recht deutlich machen wollen, daß zur Erweckung warmer Theilnahme noch mehr gehört, als die bloße Naturwahrheit, so will der Bewunderung einer so großen Anstrengung kein wärmeres Gefühl nachfolgen. Erst in einem Raume, groß genug, um die Masse dieses Bildes verschwinden zu machen, wird es die wünschenswerthe Wirkung hervorbringen.

Richard Zimmermann von Hagenau am Bodensee gehört zu unsern begabtesten Genremalern. Ihm gelingt vorzugsweise das Lächerliche, der Kontrast zwischen dem Ernst der Empfindung, und dem Gegenstand, dem er gilt. So hat er hier die Musikanten eines Dorfes auf dem Chor einer Kirche vereinigt und läßt sie am heiligen Sonntag unter der Direction des Ortsschulmeisters eine Kirchenmusik mit Trompeten und Pauken ausführen. Das ganze Aeußere der Gesellschaft vom Herrn Director bis zum jüngsten Sopranisten zeigt deutlich, daß sie Fremdlinge auf dem Musenberge sind; sie treiben aber alle mit Händen und Füßen, offnen Mäulern und arbeitenden Ellbogen ihr Handwerk mit einem Eifer, als hinge das Wohl der Welt davon ab und mit einer Sicherheit, als wüßten sie gar nicht, was ein falscher Ton ist (was sogar richtig ist). Da nun Zimmermann außerdem die einzelnen Charaktere mit kleinen, sogar der Lebensweise eines Jeden entnommenen Zügen reichlich ausgestattet, und dabei auch den malerischen Anforderungen ziemlich Genüge gethan hat, so spricht sein Bild sehr an, wenn es auch den Werth einer frühern Arbeit von ihm: „schwäbische Bauern in der Bildergalerie von Schleißheim" nicht erreicht.

Herrmann Dyk hat ein durch Kriegshaufen zerstörtes Dorf gemalt; ein ernstes Lied aus schwerer Zeit. Kein Mensch im öden, verbrannten und zerstörten Bauernhof; in der Ferne sieht man die Plünderer ziehen; sie tragen die Zeichen des dreißigjährigen Krieges. Auf der Brandstätte ist der treue Hüter des Hofes, der Hund allein zurückgeblieben, auf der Freitreppe des Hauses liegt ein Strohhut, den ein Mädchen im Ringen mit ihren Räubern da vom Kopfe verloren. Ein trauriges Bild, von dem nichts in die Zukunft weist, als der Brunnen neben dem Hause, der ungestört fortfließt.

I. d. An der vierten Wand, durch welche die Thüre nach dem zweiten Saale geht, hängen: der Heldentod magdeburgischer Frauen und Jungfrauen bei der Zerstörung 1631 von C. Steinbrück in Berlin; eine Gebirgs Landschaft von Dallwig in München; ein Familienbild von F. v. Correns in München; ein Klostergarten von Th. Kotsch-Poppe in München; eine Jagdscene aus dem 30jährigen Kriege von Aug. Heß in München und zwei Porzellangemälde von Erdmannsdörfer daselbst.

Steinbrück hat sich bei der Wahl seines Gegenstandes mehr durch Mitgefühl und Bewunderung, als durch künstlerischen Instinkt leiten lassen. Dieser würde ihm gesagt haben, daß der Anblick von Frauen und Jungfrauen, die viehischen Zumuthungen nur durch einen freiwilligen Tod entfliehen, unerträglich, daß eine so rohe Hetzjagd auf das wehrlose Geschlecht, ohne alle Versöhnung oder Bestrafung zu gräßlich ist für die Kunst, wenn sie wahr geschildert wird, und ohne die reine Wahrheit unwirksam bleibt. Steinbrück hat das letztere gewählt; trotz der Scheußlichkeiten, die sie erleben, oder vor denen sie sich über die Mauer in die Elbe stürzen, verlieren doch die Verfolgten oder Gepeinigten ein gewisses Maß der Seelenruhe nicht, als wüßten sie, daß sie die Unglücklichen nicht selber sind, sondern nur vorstellen. Ganz gewiß hat Steinbrück diesen Ausweg gewählt, weil ihm die Wirklichkeit des Ereignisses zu grausig erschienen ist, um unmittelbar in's Bild übergetragen zu werden. Es frage sich aber, ob er nicht mit einigem Erfolg den Ausweg hätte einschlagen können, ein Paar von den schurkischen Panduren noch von Mädchenhand erwürgen, oder in das nasse Grab mit hinabreißen zu lassen. Jedenfalls aber müssen wir bei der Kunst die Aufgabe fest im Auge behalten, daß sie erfreuen, rühren und erheben, stärken und trösten, Seele und Sinne veredeln soll, daß sie aber weder kitzeln noch erschrecken, nicht erweichen noch verhärten, und endlich nicht empören darf, ohne zu beruhigen.

Kupferwerk.

Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart, herausgegeben von Dr. Ernst Guhl und J. Caspar. Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert.

Von **C. Schnaase.**

(Fortsetzung.)

Die folgenden acht Tafeln haben endlich die große Aufgabe, die italienische Malerei auf ihrem Höhepunkte zu schildern. Leonardo da Vinci, Correggio, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, Michel Angelo, Rafael, seine Schüler und Nachfolger und endlich Tizian nebst andern gleichzeitigen Venetianern treten in ihren verschiedenen Richtungen nach einander auf besondern Tafeln auf, welche meistens auch, um die große persönliche Bedeutung dieser hervorragenden Meister anschaulich zu machen, ihre Portraits, und daneben aus ihren Werken einzelne Köpfe oder Gestalten in größerer Dimension enthalten. Der Raum verbietetet mir, hier näher auf das Einzelne einzugehen, da schon die Zahl der Tafeln und die Aufzählung der Namen ergiebt, daß die erstrebte Vollständigkeit nach Möglichkeit erreicht ist.

Ich habe schon erwähnt, daß an dieser Stelle die niederländische und deutsche Malerei nachgeholt wird. Die erste Tafel schildert die Eyksche Schule durch das Mittelbild des Genter Altarwerks und einige andere bekannte Gemälde, darunter auch durch die ritterliche Gestalt des Erzengels aus dem Danziger jüngsten Gericht. Die Auswahl der fünf Bilder, durch welche hier die fruchtbare und einflußreiche Schule charakterisirt wird, kann um so mehr für zweckmäßig und ausreichend erachtet werden, als diese Schule auch noch darin ein mittelalterliches Element hatte, daß sich die Persönlichkeiten der Künstler nicht so scharf, wie schon in der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts, scheiden, es daher auch nicht darauf ankam, sie einzeln vorzuführen. Dieser Umstand rechtfertigt es auch, daß

der Herausgeber den Urhebern dieser Gemälde die Namen wie im Kuglerschen Handbuche beigelegt hat, ohne sich auf die Erörterung der Meinungsverschiedenheiten über diese Künstlerindividualitäten einzulassen. Deutlicher treten schon die auf den folgenden Tafeln geschilderten deutschen Meister in ihrer Individualität auseinander; Martin Schön, recht gut durch einige Kupferstiche charakterisirt, Wohlgemuth als ältester namhafter Meister der fränkischen Schule, Hans Holbein d. ä., Zeitbloms edle Gestalten, und Israel von Meckenem. Die Tendenz der deutschen Schule auf Wahrheit, Ernst und Gefühlsausdruck bei mangelhafter Ausbildung des Sinnes für Formenschönheit wird auch in den kleinen Zeichnungen sehr anschaulich. Dürer erscheint auf zwei Tafeln, indem er auf Tafel 83 hauptsächlich durch seine eigenen Kupferstiche und Holzschnitte nach seinen verschiedenen Richtungen, auf Tafel 83 A durch eins seiner figurenreichsten Tafelgemälde charakterisirt und von einigen seiner Nachfolger Schaeufelin, den Behams, Aldegrever, begleitet ist. Tafel 84 stellt den jüngern Holbein und Cranach nebeneinander; vielleicht wäre ihre sehr auseinandergehende Richtung bei kleinerer Zahl von Kompositionen durch mehrere in größerer Dimension charakteristisch gezeichnete Köpfe anschaulicher geworden, indessen giebt auch so das Blatt hinlängliche Anhaltspunkte, um auf die Verschiedenheit aufmerksam zu machen. Taf. 84 A übernimmt die Verpflichtung, eine Vorstellung der gleichzeitigen Malerei außerhalb Italiens und Deutschlands zu geben, weshalb der Lucas von Leyden, der angebliche Schoreel auf dem Münchener Tode der Maria, Franz Clouet und der Spanier Vicente Joanez nebeneinanderstehen, zu denen noch eine auf Taf. 86 gerathene kleine Probe englischer Glasmalerei kommen sollte. Allerdings deuten diese Beispiele an, daß in diesen Ländern kein festes Kunstprinzip herrschte, was nur in sofern eine Ausnahme leidet, als Lucas von Leyden wenigstens in seinen Kupferstichen wirklich den Ton anschlug, der nachher der niederländischen Genremalerei diente. Die Sculptur der außeritalienischen Länder steht in dieser Epoche noch mehr unter dem Einflusse der Malerei, als die italienische; selbst Meister wie Adam Kraft, Veit Stoß und besonders Peter Vischer, die auf Taf. 85 sehr gut vertreten sind, zeigen den Einfluß der Schwesterkunst, obgleich sie sich mit den ersten Meistern derselben messen können. Taf. 86 giebt endlich in 14 zum Theil sehr kleinen Zeichnungen einen raschen Ueberblick über den Gesammtzustand der Sculptur außer Italien. Neben französischer und spanischer Renaissance, neben der Diana von Poitiers und dem Bacchanal des Jean Goujon nimmt sich das Relief des trefflichen Ulmer Holzarbeiters Georg Syrlin und die phantastische Gestalt des Theoderich vom Grabe Maximilians zu Innspruck sehr mittelalterlich aus, so daß jedenfalls die Wahrheit, daß Deutschland in der Annahme der Renaissance hinter jenen Ländern zurückblieb, einleuchtend versinnlicht ist, vielleicht sogar ein wenig zu stark, da gleichzeitig mit Jean Goujon auch schon in Deutschland italienischer Styl Eingang hatte, wie viele Denkmäler erweisen.

(Schluß folgt.)

Zeitung.

***Berlin.** Am 29. v. M. traf hier auf telegraphischem Wege die erschütternde Nachricht von dem zu Wien an der Cholera erfolgten Tode des trefflichen Holzschneidekünstlers, Professors Friedrich Unzelmann, ein. Auf der Rückkehr von München begriffen, wohin ihn die dortigen Kunst- und Industrieausstellungen gerufen hatten, befiel ihn in Wien die tödtliche Krankheit und setzte seinem thätigen und Erfolg gekrönten Wirken in seinem 57sten Lebensjahre ein jähes Ende.

***Berlin.** 1. Septbr. Heute fand die Eröffnung der 34sten Kunstausstellung in den Sälen des Königl. Akademiegebäudes statt. Der Catalog zählt 1057 Nummern, von denen jedoch noch ein großer Theil im Rückstande ist. Unter den aufgestellten Bildern wiegt das landschaftliche Element vor.

Kunstvereine.

Die Versammlung in München.

In dem eben so eigenthümlich als schön geschmückten Raume der Münchener Künstlergesellschaft beim Schafroth, fanden sich am 11. August, Morgens 10 Uhr, eine Anzahl von dem Kunstwesen vertrauten Männern und ausübenden Künstlern zusammen, welche der in unserm Blatte ergangenen Einladung zu einer allgemeineren Zusammenkunft, als sie schon bei den Kreisverbindungen besteht, gefolgt waren.

Der Dr. Lucanus, von dem jene Einladung ausgegangen war, begrüßte die Anwesenden und glaubte es für ein höchst erfreuliches Zeichen von wahrem Interesse für die Kunst und für die Entwickelung der Kunstvereine halten zu müssen, so viele theure Kunstangehörige beisammen zu finden, denen die Aufgabe wahrer Beförderung der Kunst und des Kunstsinnes Lebensaufgabe sei. Er dankte den Anwesenden um so wärmer für ihr Erscheinen, da wegen Kürze der Zeit keine weiteren Formalitäten bei der Einladung hätten beobachtet werden können, man sich vielmehr rein auf die Anzeige in unserm Organ habe beschränken müssen. Er berichtete, daß, obwohl das in München in Angriff genommene Project eines großen Congresses von Künstlern und Kunstverwandten nicht habe zur Ausführung gelangen können, man es dennoch als eine Ehrensache angesehen habe, unter allen Umständen eine Versammlung von Kunstvereinsmännern in München zu halten, und dabei die Künstler um so mehr höchst willkommen zu heißen, da München jetzt die erste allgemeine deutsche Kunstausstellung in's Leben gerufen habe, da dort überhaupt die neuere Kunst zu einem großartigen Entwicklungs-Moment gelangt sei. Im Verlaufe des Vortrags gab der Redner ein kurzes Referat über alle seit 1834 gehaltenen Kunstvereinsdeputirten-Versammlungen. Die erste sei am 19. October des genannten Jahres in Berlin abgehalten; man habe schon dort das engere Zusammentreten mehrerer Vereine verabredet und so zunächst den westlichen und östlichen Kunstvereinskreis gebildet; man habe die Bedingungen für das Ausstellungswesen berathen und, um Collisionen zu vermeiden, beschlossen, daß jene beiden Kreise Jahr um Jahr Ausstellungen haben und sich gegenseitig die vorzüglichsten Gemälde dazu mittheilen, die einzelnen Vereine also auch den Hauptbildern nicht eher eine feste Bestimmung geben sollten, als bis sie den Umlauf eines, oder wo möglich beider Ausstellungskreise durchwandert haben würden.

Zur Erleichterung für die Künstler wurden für die Hauptstädte (Berlin, Dresden, Düsseldorf, München) Agenten ernannt, welche Kunstwerke von den Künstlern annehmen und deren Versendung zu den Ausstellungen bewirken sollten. Dann wurde beantragt, einen Theil der jährlichen Einnahmen, jedenfalls die Ueberschüsse der Kunstausstellungs-Kassen zur Bestellung von Gemälden im historischen Styl zu verwenden und diese als s. g. Haupt- und Coursbilder für alle Ausstellungen herzugeben und wo möglich für eine öffentliche Sammlung zu reserviren. Die von der Versammlung an die großen Vereine zu Berlin und Düsseldorf gerichtete Bitte um solche Hauptbilder für die Ausstellungen der Kreise sei indeß allein von Düsseldorf erfüllt, von Berlin aber rund abgeschlagen worden.

In der am 16. October 1835 zu Berlin gehaltenen Deputirten-Versammlung sei das Beschaffen größerer historischer Gemälde von Neuem als höchst dringlich hervorgehoben und für nützlich erkannt worden, daß jeder Verein ein solches eben alle zwei Jahre auf Bestellung erwerben und allen Vereinen zu deren Ausstellungen mittheilen solle, welche sich zur Gegenseitigkeit verpflichten würden.

Derselbe Antrag ist in den Deputirten-Versammlungen am 20. März 1841 und am 9. Juli 1843 als höchst dringend wiederum erneuert, und auch die Stiftung von Vereins-Gemäldesammlungen aus Werken lebender Künstler empfohlen worden.

In den Conferenzen der Jahre 1845—47 sei vorzugsweise für die Regelung und Uebereinstimmung in der Handhabung des Ausstellungswesens gewirkt, und in der größeren Versammlung des zuletzt genannten Jahres darauf hingewiesen worden, daß bei Bestellungen von Hauptbildern vorzugsweise das Nationale berücksichtigt und nur Gegenstände aus der vaterländischen Geschichte gewählt werden möchten. Der Antrag auf Stiftung von Stipendien für junge Künstler habe indeß abgelehnt werden müssen.

Die zweite größere und allgemeinere Versammlung sei am 16. u. 17. März 1850 in Berlin abgehalten. Auch hier wurde u. a. namentlich das Bestellen großer Figurenbilder, besonders aus der vaterländischen Geschichte, dringend und zugleich empfohlen, aus den von mehreren Vereinen erworbenen je das bedeutendste zum Vorbilde für ein Vereinsblatt auszuwählen. Man hoffte, daß jeder Verein und jeder Künstler es dann um so mehr als eine Ehrensache ansehn würde, diese auszeichnende Anerkennung für sein Bild zu gewinnen. In Bezug auf die Auswahl zur Verloosung sei gerathen worden, besonders vorsichtig die Einheimischen zu berücksichtigen, da die Auswärtigen jedenfalls mehr der Opfer zu bringen hätten, deren Gemälde schon auf dem Transporte mehr der Gefahr ausgesetzt seien.

Die dritte Hauptversammlung von Kunstvereins-Deputirten sei am 21. October 1852 zu Berlin zusammengekommen, und in dieser u. a. beschlossen: Schritte zu thun, um wo möglich für das Jahr 1854 eine allgemeine deutsche Kunstausstellung in's Leben zu rufen, in welcher das Wichtigste vereint würde, was seit dem Neuaufleben der Kunst geschaffen wurde. Damit sollte dann eine allgemeine Versammlung von Kunstvereins-Deputirten, Kunstgelehrten und Künstlern verbunden werden.

Der Redner sprach schließlich nochmal seine Freude darüber aus, daß jene Wünsche jetzt in München zur Wirklichkeit erhoben worden seien, er legte ein von ihm aufgesetztes Programm als Grundlage der Besprechungen vor, bat um die Constituirung der Versammlung und die nothwendigen Wahlen. Man wählte ihn zum Vorsitzenden und den Redakteur Eggers zum Schriftführer. Der Letztere hatte zunächst zwei an ihn eingegangene Schreiben an die Versammlung mitzutheilen.

Der Verein der Kunstfreunde in Preußen nämlich sprach in einer Zuschrift an die Versammlung sein Bedauern aus, daß die Mitglieder des Vorstandes und Ausschusses sämmtlich verhindert seien, der Versammlung beizuwohnen und wiederholte seine bereits im Kunstblatt No. 14 ausgesprochene Geneigtheit, der Vereinigung für historische Kunst beizutreten. Der Kunstverein von Regensburg war durch dienstliche Hindernisse seines Vorstandes abgehalten, die Versammlung zu beschicken, gab aber ausführlich und mit großer Wärme für die Sache seine Gedanken dazu. Der Verein sieht eine große Förderung in einer innigeren Verbindung sämmtlicher deutscher Kunstvereine und hält die oft beregte Actienunternehmung für ein gutes Mittel dazu. Er macht auf die Vortheile aufmerksam, welche aus dieser Gemeinschaftlichkeit höchst wahrscheinlich für alle materiellen Fragen, Geschäftsordnung u. s. w. entstehen würden. Auf eine Annäherung der Architekten von Deutschland war nur hingedeutet worden, ohne daß eine nähere Ansicht über Art und Weise dargelegt war.

Es wurde nun das oben bereits erwähnte Programm des Vorsitzenden als eine geeigte Vorlage angenommen, um den Verhandlungen und Berathungen zu Grunde gelegt zu werden. Wir theilen es nachstehend mit.

Die Kunstvereine

haben sich bis jetzt bestrebt, zur Beförderung der bildenden Künste folgende Aufgaben zu erfüllen:

1) Veranstaltung von Kunstausstellungen, um allgemein und insbesondere in den Städten Kunstgenuß zu vermitteln, in welchen sich weder Academieen noch Galerieen befinden; um Kunstgenuß, Besitz von Kunstwerken zum Bedürfniß für jeden Gebildeten zu erheben;
2) Den Künstlern durch die Ausstellungen Gelegenheit zu bieten, sich durch ihre Werke allgemeiner bekannt zu machen und in den betr. Städten Gelegenheit zum Verkauf zu finden;
3) Durch Uebernahme der Vermittlung des Verkaufs, den Künstlern wie dem Publiko uneigennützig zu dienen;
4) Das Interesse der Actionäre der Kunstvereine zu beleben und zu fesseln, sowohl
   a) durch den gebotenen Kunstgenuß, als
   b) durch Verloosung der angekauften Kunstwerke,
   c) durch Vertheilung von Vereinsblättern, (Kupfer-, Stahlstichen, Lithographieen);
5) Durch Bestellung größerer Gemälde u. s. w. von höherer Bedeutung als Haupt- und Courobilder für Kunstausstellungen, und als Vorbilder für Vereinsblätter:
6) Durch Stiftung von Museen und von monumentalen Kunstwerken;
7) Durch Belebung der Pietät für öffentliche Kunstdenkmale und durch Beigaben zu deren Erhaltung:
8) Durch Unterstützung junger Talente;
9) Durch literarische Kunstbeförderung

Es stellen sich daher zunächst wohl die Fragen:

a) Ob und in wie weit diese Aufgaben durch die jetzige Praxis gelöst werden;
b) ob diese Aufgaben jetzt noch zeitgemäß,
c) und welche Aufgaben außerdem noch in's Auge zu fassen sind.

Dann dürften folgende, zum Theil ausdrücklich beantragte Fragen zu erörtern sein.

A. Da die Bedeutung der Kunstausstellungen weit mehr von der Höhe des Kunstwerthes, als von der Masse der ausgestellten Kunstwerke bedingt wird, so ist das Beschaffen, insbesondere von größeren Gemälden im historischen Charakter, stets als eine Hauptaufgabe angesehen, und in Folge neuer Vorschläge erscheint es nun sehr wichtig, möglichst gründlich festzustellen:
   a) was durch die Mittel jedes einzelnen Vereines,
   b) was gemeinschaftlich durch die Kreisverbindungen,
   c) was durch das Zusammentreten Vieler dafür geleistet werden kann und soll.

B. Welche Gesichtspunkte die Vereine bei dem Ankaufen und Bestellen von Kunstwerken festzuhalten haben und welche Vortheile das Zusammentreten bieten kann?

C. In wie weit es Aufgabe der Kunstvereine sein kann und soll, für die monumentale Kunst zu wirken, insbesondere auch durch Stiftung von Museen.

D. Ob die Kunstvereine bei Veranstaltung der Kunstausstellungen den Künstlern gegenüber noch mehr Verpflichtungen übernehmen können, als bisher, wenn nach wie vor der Verkauf völlig uneigennützig und nur im Interesse der Künstler und des Publikums vermittelt wird.

Revision der Programme.

E. Ob es nothwendig, dahin zu wirken, daß Unterricht im Zeichnen und in der Formenlehre zum regelmäßigen Lehrgegenstande in allen Schulanstalten erhoben werde.

F. Ob und auf welche Weise zu bewirken, daß alle deutschen Staatsregierungen allgemein und durchgehend die Portofreiheit für die Correspondenz der Kunstvereine gewähren;

so wie, daß die Eisenbahnverwaltungen alle Sendungen von Kunstwerken zu den Ausstellungen und an die Künstler nur zum einfachen Frachtsatze befördern.

G. Durch welche Vorsichtsmaßregeln die Einnahme für Eintrittsgelder am sichersten zu controlliren sein dürfte.

Vor Allem aber, wie durch eine lebendigere Annäherung aller deutschen Kunstvereine zu einander und durch eine geregeltere Verbindung untereinander, nicht nur das Wesen der Vereine und der Kunstausstellungen, sondern vorzugsweise

das Nationale, das ächt deutsche Element in der anstrebenden Kunst wärmer gepflegt, allgemeiner und consequenter gefördert werden kann?

In Rücksicht auf die abweichend eigenthümlichen Verhältnisse der einzelnen Kunstvereine können die Beschlüsse natürlicherweise erst nach Anerkennung der Vereine selbst als bindend angesehen werden; die Herren Vereinsdeputirten erklären in der Zustimmung die Anerkennung des Grundsatzes und die Bereitwilligkeit zur Beförderung.

Nachdem man die Richtigkeit der einleitenden 9 Punkte und deren fernere Verfolgung für nothwendig anerkannt hatte, führte die unter A. gestellte Frage sogleich auf den in neuester Zeit vielfach erwähnten Plan zu einem Aktien-Unternehmen sämmtlicher deutschen Kunstvereine. Schon aus der historischen Darlegung des Vorsitzenden werden unsere Leser abgenommen haben, wie lange schon die Idee eines Planes im Schooße der Vereine gelebt hat, dem man nun die endliche Form zu geben sich anschickte. Schulrath Looff als Mitantragsteller redet ihm zuerst das Wort und deutet an, wie das in Nr. 38 des vorigen Jahrgangs Gegebene nur irrthümlicher Weise für etwas anderes, als für einen ersten Entwurf hat gehalten werden können. Vielmehr solle es nur die Grundlage sein für den definitiven, nunmehr zu berathenden Entwurf. Die Natur der Versammlung war indeß, ähnlich wie die vorangegangenen allgemeineren, so beschaffen, daß bindende Beschlüsse zur Stelle nicht gefaßt werden konnten. Denn wenn auch Einzelne, wie z. B. der Präsident Dr. Pittschaft von Mainz, eine unbedingte Vollmacht für sein Theil in die Waage legen konnte, so war doch die Mission der meisten andern Herren, wie vorauszusetzen war, dahin beschränkt, ihren Vereinen über die Berathungen Vortrag abstatten zu sollen, während wieder Andere, zum Theil zufällig Gegenwärtige hierzu den besten und wärmsten Willen ohne gerade den vorher gegebenen Auftrag hatten.

Indem wir nun die Debatten über das Unternehmen übergehen, vielmehr nur auf das zu Stande gekommene, bereits in Nr. 34 mitgetheilte Statut hindeuten, machen wir schon jetzt darauf aufmerksam, daß diejenigen Vereine, welche der Aktien-Verbindung beitreten, bei ihren Vorstands- oder Generalversammlungen im Herbst schon darauf Bedacht nehmen wollen, daß die Abgeordneten zur Versammlung nach Dresden im nächsten Jahre mit den aus den §§. 7—10 entspringenden Vollmachten zu versehen sein würden.

Am Schlusse dieser ersten Zusammenkunft zeigte der Doctor Lucanus noch einen Stich von Schwindt in Halberstadt nach Diez: „armes verlassenes Weib."

Ferner waren mehrere theils vollendete, theils unvollendete galvanographische Nachbildungen Rottmann'scher Landschaften aus Griechenland ꝛc. aus der Anstalt von Leo Schöninger ausgelegt. Diese Blätter empfehlen sich durch Treue und Gediegenheit der Darstellung in hohem Grade und sind zu Vereinszwecken um so verwendbarer, als — abgesehen von ihrem anziehenden Gegenstande — der Urheber in solchem Falle die allergünstigsten Bedingungen stellt. — Ueber die zweite Sitzung in der nächsten Nummer.

Das Blatt erscheint [illegible]; Abonnementspreis ebenda; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 15 Sgr. incl. aller Beilagen ꝛc.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von *F.* **Eggers** in Berlin.

№ 37. Donnerstag, den 14. September. 1854.

Inhalt: Münchener offene Briefe über die allgemein-deutschen Industrie- und Kunstausstellungen im Sommer 1854. Von A. Teichlein. I. — Künstler und Werkstätten. IV. Die neueren Arbeiten von J. Schnorr von Carolsfeld. (Schluß.) — **Kupferwerk.** Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges ꝛc., herausgegeben von Dr. Ernst Guhl und J. Caspar. Von C. Schnaase. (Schluß.) — **Zeitung.** Berlin. Dessau.

Münchener offene Briefe über die allgemein-deutschen Industrie- und Kunstausstellungen im Sommer 1854.

Von **A. Teichlein.**

„Die mannigfaltigen Anlagen im Menschen zu entwickeln, war kein anderes Mittel, als sie einander entgegenzusetzen. Dieser Antagonism der Kräfte ist das große Instrument der Kultur, aber auch nur das Instrument; denn so lange derselbe dauert, ist man erst auf dem Wege zu dieser."

Schiller.

Im sechsten Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen.

I.

Wie von der unwiderstehlichen Triebkraft des Frühlings beseelt, schießen mit den ersten grünen Halmen des diesjährigen die Säulenschäfte des Glaspalastes empor. Um dieselbe Zeit las man eines Tages in unsern Lokalblättern: Gestern hat König Ludwig in aller Stille den Grundstein zu den Propyläen gelegt. — Trotz des vollen Bewußtseins von der Berechtigung und Nothwendigkeit einer Erneuerung des antiken Styles im Verlauf moderner Kunstgeschichte, und bei wärmster Anerkennung alles dessen, was unser erhabener Kunstbeschützer in dieser Richtung gewirkt hat, bin ich doch bekanntlich nicht gerade von schwärmerischen Sympathien für den restaurirten Hellenismus erfüllt. Und dennoch hatte die Nachricht von der stillen Grundsteinlegung etwas unsäglich Rührendes für mich! Das that wohl der Gegensatz des lärmenden Hämmerschlags vom Industriebau herüber. Denn, daß ich es gestehe, beim Anblick dieses täglich wachsenden eisernen Spinnengewebes ergriff mich jenes eigenthümliche Mißbehagen, welches den armen Lenau in der Nähe von großen Werkstätten und Stapelplätzen der Industrie dergestalt übermannt haben soll, daß es ihm einmal, in einem amerikanischen Spinnhause, förmlich übel ward.

„Nun ja (mögen manche meiner Leser denken), bei Dichtern, Künstlern ist die Antipathie erklärlich und zu verzeihen; und, wir verstehen auch, wer, wie der Verfasser dieser Briefe, in der behaglichen Atmosphäre der süddeutschen „Kunststadt" aufgewachsen, und sich stets nur auf den festlichen Tonwellen des „Walhallaliedes" zu wiegen gewohnt war: dem mißhagt begreiflicherweise schon der Gedanke an das herannahende Maschinengerassel, und in den Sprengwerken des Industriepalastes ahnt er schlimmen Sinn."

Mein Wort darauf, Verehrteste! Es ist nicht das, zum mindesten nicht das allein! Habe ich es nicht schon angedeutet, daß auch meine Pietät, meine Begeisterung für Alles, was noch mit jener schönen Epoche neudeutscher Kunstentwickelung innerhalb meiner Vaterstadt zusammenhängt, ihren unabweislichen, kritischen Vorbehalt habe? Und bedarf es noch einer Betheurung, daß auch ich, als ein Mitbürger dieses Jahrhunderts, den großen Zug der industriellen Zeitströmung nicht verkennen kann? Wahrhaftig, ich ehre dankend jedes Streben, jedes Unternehmen, das die Zeit begreift und zunächst ihre nächsten Interessen fördern will. Aber das kann mich hier so wenig von jenem Zweifel und sorgenvollen Mißbehagen befreien, als ich mir dort, erweicht von dem Sirenengesange lieber Erinnerungen, etwa einzureden vermöchte, immer und überall gehe der Weg alles ästhetischen Heils durch antike Säulenstellungen! — Gemach also mit Spott und Anzüglichkeiten! Wir stoßen wohl noch auf einen Punkt, wo sie mir einräumen müssen: nicht bloß der Dichter, der Künstler, der es schmerzlich empfindet, wenn er mehr und mehr den sanften Fluß freier Produktion durch das klappernde Mühlrad des herrschenden und herrschsüchtigen Mechanismus gebrochen sieht, nicht er allein habe Ursache zu Klage und Kummer: nein, auch der kühle, unparteiische Denker, ja er vor Allen, sofern er kein einseitiger Rechenmeister, sondern ein ganzer Mensch ist, könne sich heut zu Tage jener trüben und widerspruchsvollen Stimmungen nicht immer erwehren. Denn das ist nun einmal die Folge all der unvermittelten Gegensätze und ungeheilten Brüche, welche die fortschreitende Kultur zu Tage fördern mußte, daß wir uns kaum einer einzigen Erscheinung mehr von ganzer Seele in die Arme werfen können, daß wir uns gegen jede halb anerkennend, halb ablehnend, hoffend und fürchtend zugleich verhalten. Die Zeit ist kritisch, darum stehen wir kritisch zu ihr. Diese Erfahrung machen wir Alle und bei jeder Gelegenheit, nur daß sie sich demjenigen, den das Geschick auf den

ästhetischen Standpunkt verdammt hat, am häufigsten und einschneidendsten aufdrängt.

Seht doch nur hin: Propyläen und ein Glaspalast — auf mäßige Straßenlänge von einander entfernt — welche wunderliche architektonische Zeitgenossenschaft einer deutschen Stadt! Seit Langem waren die beiden benachbarten Baustätten die Anziehungspunkte meiner contemplativen Abendpromenaden. Wie oft aber mußte man wohl, vorüber an der Behausung unseres ehrwürdigen Nestors der Archäologen und Philhellenen, die melancholische Pappelallee der Arcisstraße hin- und herschlendern, wollte man auf diesem Wege die große kulturhistorische Gedankenmasse erschöpfen, welche uns allein schon aus dem unmittelbaren Nebeneinander jener antiken Propyläen und dieser modernen Triumphhalle der Industrie zuströmt! Ich lade den Leser nur auf einen einzigen Gang ein; für's Erste: um durch diese neuesten scharfkontrastirenden Beispiele an eine alte Thatsache zu erinnern, welche uns für alle folgenden Betrachtungen von besonderer Bedeutung ist; daß wir nämlich keinen eigenthümlichen zeitgeborenen Baustyl haben und — man darf das wohl ohne weitläufige Motivirung hinzusetzen — sobald auch nicht haben werden. Denn, nebenbeigesagt, von diesen magern Eisenkonstruktionen wird doch, ästhetisch betrachtet, Niemand eine Architektur der Zukunft erwarten, wie reich sie sich auch noch an neuern, technischen Vortheilen erweisen mögen. Für's Zweite aber: um nunmehr zwischen diesen beiden Gegensätzen hindurch auf jenen Punkt loszusteuern, welcher die Tonart dieser Briefe bestimmen und es entschuldigen soll, wenn ihre Weise nicht ganz so angenehm in's Gehör fällt, als die beliebten Gassenhauer des blinden oder gemachten Enthusiasmus.

Die Treibhäuser des botanischen Gartens waren es, welche dem Glaspalast das Feld räumen mußten. Auf naturwissenschaftlichem Grund und Boden also erhebt sich die Festhalle der Industrie. Ist das nicht ein sinnreicher Zufall? Wir werden überdies noch durch einen andern Umstand an den engen und bedeutenden Bund der Industrie und Naturwissenschaften erinnert. Dicht bei dem Industriegebäude steht ein Haus, das durch seine vielen Kamine auffällt. Diese Schlöte steigen über einem Hauptherde und Berührungspunkte der beiden mächtigen Verbündeten empor; sie kennzeichnen uns das Laboratorium Justus v. Liebig's. Hier stehen wir somit im Herzen des neuesten Münchens, und, Sie werden mir glauben, daß ich das nicht ohne Stolz und mit freudigem Dankgefühl für König Maximilian sage; muß ich doch hinzusetzen, hier stehen wir im Herzen der Gegenwart. Wer wünscht, wer hofft nicht, das Vaterland eines Liebig möge auch noch ebenso glänzende industrielle Siege feiern, als ihm seine naturwissenschaftlichen Ansehen und Ruhm bei allen civilisirten Völkern erworben haben. Aber wäre damit die letzte und höchste Aufgabe der Neuzeit des deutschen Volkes gelöst, damit eine Kulturblüthe erreicht, welche jeder großen Epoche der Vergangenheit den Rang streitig machte: daß wir nie dagewesene Fortschritte in den „exakten Wissenschaften" gemacht und dieselben in praktisches, industrielles Leben umgesetzt haben? — „Gewiß nicht! Indeß (wendet man vielleicht ein) sind wir denn in der That so einseitig, haben wir wirklich unsern wissenschaftlichen Scharfsinn, unsern mechanischen Erfindungsgeist so ganz und gar auf Kosten aller übrigen menschlichen Anlagen herausgebildet? Zeugen dagegen nicht, z. B. unter Anderem, zahlreiche und treffliche Werke der Kunst, welche unter unsern Augen entstanden sind, ja fortwährend noch entstehen?" — Ach ja wohl „unter Anderem!" — Kommen Sie, wir wollen jetzt hinüber zu jener antiken Baugruppe, welche bisher von der Glyptothek und dem Kunstausstellungsgebäude gebildet, in Bälde durch die Propyläen ihren Abschluß erhalten haben wird.

Die Glyptothek ist, wie Sie ja wissen, das Erstlingswerk König Ludwigs, „das Heiligthum, von dessen Schwelle (so schreibt Fr. Thiersch im Kunstblatt, als Meister Cornelius im Sommer 1824 so eben den Göttersaal vollendet hatte) die verjüngte Kunst ihren Gang durch die deutschen Gauen begonnen hat." Gerade gegenüber diesem „Heiligthum" versammelt in diesem Augenblicke die „erste allgemeine deutsche Kunstausstellung die Kinder und Enkel jener „verjüngten Kunst." Ob man es ihnen wohl ansieht, aus welchem Hause sie stammen? Wer diese dreißig Jahre nicht mit offenen Augen geschlafen hat, der kann sich, ungesehen, die Physiognomie dieses Epigonenkongresses vorstellen, und wird ungefähr wissen, wie sie sich zu dem cornelianischen Ahnherrn der Glyptothek verhalten wird: ohngefähr wie das Exterieur manches wackern Cavaliers zu dem Helden der Vorzeit oder gar dem heidnischen Gott, auf den er seinen Stammbaum zurückzuführen liebt. Warum sich dieses Geschlecht — in kurzen dreißig Jahren — gerade so und nicht anders entwickeln mußte? das ist eine höchst complicirte Frage, die jedoch, in Bausch und Bogen genommen, eine höchst einfache Lösung zuläßt: wir sind eben Alle, Cavaliere, Künstler, Alle, Kinder dieser modernen Welt; nichts Besseres und auch nichts Schlimmeres! Demnächst einiges Näheres davon; für jetzt weiter, weiter! Es giebt eine Frage, in der alle übrigen Fragen und Antworten mitenthalten sind, zu welchen unser Thema herausfordert, und kein Gebildeter, Denkender wird sie los: wie verhalten sich doch die „Wunder" unserer Glaspaläste, unserer modernen Civilisation, zu jenen Wundern antiker, hellenischer Bildung, welche noch in dem verstümmelten Torso, der uns davon überkommen ist, so unwiderstehlichen Zauber auf die spätesten Geschlechter üben? — Ich weiß es wohl, man soll ein Kartoffelfeld, selbst unter der Voraussetzung, daß es ein völlig gesundes sei, nicht an einem Orangen- oder Lorbeerhain messen. Aber was kann ich dafür, daß die Glyptothek so nahe bei dem Glaspalast steht! Ich habe ja die grüne Saisonkarte für die Industrieausstellung bereits in der Tasche; mein innigstes Interesse an vaterländischem Leder und Blei, Pinseln und Puppen ist mit einem Opfer von baaren sechs Gulden garantirt; nur heute noch haltet mir den Seitenblick auf die Glyptothek zu gute! — Seht wie schön just die Abendsonne ihre weißen Säulen vergoldet; es ist lautlose Stille hier drüben; mir ist, als könnte ich den leisen Athemzug wohlbekannter Marmorbrüste hören; durch die geschlossenen, ehernen Thore sehe ich sie stehen, in ihrer olympischen Ruhe, die herrlichen „exilirten Götter." Mich dünkt, sie seien zufrieden und dächten nicht klein von dem Volke, dessen Genius ihnen das würdige Asyl gegründet und geschmückt hat. — Es ist Nacht geworden über diese Träumerei. — Ein schlechter Rest germanisch-romantischer Phantasie genügt jetzt, über die Pappelallee der Arcisstraße und die Kamine Liebig's hinweg eine luftige Brücke zu schlagen; und siehe da, die klassischen Götter, neugierig geworden auf die neuesten Großthaten ihrer nordischen Wohlthäter, steigen aus den Oberlichtern der Glyptothek empor und ziehen hinüber in den Glaspalast. Hochauf rauschen die Fontainen bei ihrem Einzug; die Orgeln brausen, und eine Legion Claviere wird von einer unsichtbaren Dilettantenlegion gespielt. Das Alles fesselt die Götter nicht. Ich begreife das wohl; ist doch mir selber, dem Sterblichen, die Freude schon lange verdorben an den vortrefflichen Pianoforte's der Herren Biber, Breitkopf und Härtel ꝛc., denn sie erinnern mich nur an die Musikfabrik des langfingrigen Virtuosenthums, Franz Liszt und Compagnie, und erwecken ein wahres Heimweh nach den nothdürftigen Hackbrettern, für welche Mozart und Beethoven ihre unsterblichen Sonaten geschrieben; — mich selber ergreift der einsame Ton der Monstre-Orgelpfeife von Ulm nur wie ein tiefer Seufzer über unser ehrliches aber vergebliches Mühen, den glaubensbrünstigen Kirchenstyl der Händel und Bach zu reproduciren; ja mir selber leuchtet es ein: Musik, wahre, erhebende Musik der Gegenwart ist in der That allein im Schwirren und

Klirren, Knarren und Schnarren, Pfeifen, Zischen, Rollen und Grollen jener sechsfachen Schnellpressen, Münzmaschinen, Walken und Feiler, Krempeln und Strecker; und dahin, ich wundere mich nicht, nach der Maschinenhalle schlägt sich die Götterwanderung. Denn hier, in den Webstühlen der Herren Richard Hartmann von Chemnitz und wie sie alle heißen mögen, sitzt wahrhaftig der Erdgeist „am sausenden Webstuhl der Zeit"; hier, in diesen Dampfschiffen und Lokomotiven sind sie realiter gegenwärtig die ewigen Naturgewalten, die jene schönen Götter einst bedeuteten; und — seht ihr Götter! — sie, die leibhaftigen, dienen jetzt dem Menschen, den ihr, die symbolischen, so lange beherrscht habt! Demüthiget Euch und bekennet: hier offenbart sich ein Riesenfortschritt der Weltgeschichte, hier ist ein Sieg des Geistes über die Natur, der Wahrheit über den Schein! — Fast wie fröstelnd und schaudernd aneinandergedrückt stehen die Verbannten, und starren mit den marmornen Augen die schwarzen, eisernen Gesellen an; dann wallen sie lange unstätt hin und her, auf und ab von einem Pole des Hauses zum andern, im Mondenschein, ernst und schweigend. Plötzlich aber erschallt unauslöschliches Göttergelächter. Gewiß hat jetzt die lüsterne Venus in einen täuschenden Apfel von Wachs gebissen; oder sich an einer täuschenden Blume von Blech in das unsterbliche Näschen gestochen; oder haben sie die elastisch-mechanischen Corsetten der Königl. Hofschnürbrustfabrikantin entdeckt? oder den dreifältigen Frackrock des erfindungsreichen Schneider Odysseus in allen seinen Metamorphosen probirt? Ist es ein Kaiser von Zündhölzchen, oder ein stearinener König, der den Olympiern ihre Heiterkeit wiedergab? Ei seht doch, nichts Schlimmeres ist es, als der zierliche, vielbewunderte Obelisk, der parfümirte Eindringling, welcher, hervorragend in der Reihe plastischer Kunstwerke, mit den goldenen Worten eines berühmten deutschen Naturforschers prangt: „Der Verbrauch der Seife ist ein Maßstab für den Wohlstand und die Kultur der Völker."

Hinaus jetzt mit dem ungewaschenen Heidenpack! Und — vergeben Sie die romantischen Fratzen meiner Nachtgeschichte — wir stehen nunmehr bei hellem Tage, nüchtern und vernünftig, mitten im Glaspalast. — Ueberraschend! — Erhebend! — Auf den ersten Blick hin nichts von der Trödelmeßbude, die dir das Vorurtheil vorgemalt hat! Unleugbar ein schöner, mächtiger Eindruck! — Und woher? — Ist es das freudigstolze Bewußtsein: das Alles hat deutsche Kraft, deutscher Fleiß gethan, ein seltener glücklicher Entschluß wahrhaftiger deutscher Einigkeit zusammengeführt? — Das ist ein schönes Gefühl, aber es ist schon aus einer Reflexion über den Inhalt des Glaspalastes entsprungen, erklärt nicht die unmittelbare Wirkung des Totaleindrucks; diese muß doch wohl zum größern Theil auf Rechnung des ungewöhnlichen Gebäudes selbst zu schreiben sein.

„Also doch! (höre ich mich unterbrechen.) Und warum zogen Sie uns dann sofort in's Innere des Glaspalastes? Wenn diesem ein bedeutender Eindruck nicht abzusprechen ist, sollte das Aeußere dann so gar nicht der Rede werth sein?"

Nicht doch; die Zweckmäßigkeit der Anlage, die Trefflichkeit der technischen Ausführung, die Schönheit — des Details zum mindesten (z. B. der zierlichen Ornamente an den Thüren), das alles ist durchgehends unbestreitbar. Es ist das Möglichste geschehen, auch das Aeußere ansehnlich und gefällig zu gestalten; dabei that das Beste eine weise Schonung der umstehenden Baumgruppen, welche einzelnen Partien eine malerische Wirkung verleihen. Von einer architektonisch wirksamen Façade aber kann der Natur der Sache nach nicht die Rede sein, und von einem „Palast" hat dieser Glasschrank doch wohl nichts als die Ausdehnung. Der Glaspalast ist, seinem Zwecke gemäß, die große industrielle Gemeinde in sich aufzunehmen, wesentlich eine Architektur des Innern, und diesem Innern fehlt es denn auch, wie allem wahrhaft Zweckmäßigen, nicht an eigenthümlichem, bedeutsamem, ja poetischem Reiz. In dem allseitig eindringenden Lichtstrom findet der Geist dieser nach allseitiger Erleuchtung ringenden Zeit seinen unwillkürlichen und unverkennbaren Ausdruck. Und die erhebende Wirkung dieser Lichtidee, dieser immanenten Poesie des Glaspalastes, ist es ohne Zweifel zuvörderst, welche der Eintretende unbewußt und unmittelbar in der Stärke und Freudigkeit jener ersten Ueberraschung erfährt. Wir fühlen uns frei und froh in dieser hohen luftigen Halle, welche das freundliche Tageslicht fast so gleichmäßig über alle diese Früchte der nationalen Arbeit, große und kleine, gute und böse leuchten läßt, als draußen im freien Feld die allgütige Sonne Berg und Thal, Kraut und Unkraut bis auf das unbedeutendste Blümlein bestrahlt. Allein: — und das ist die Ironie dieser absoluten Lichtidee, welche jeden Schatten aufheben, und jegliches gleichberechtigt in das hellste Licht setzen will, daß sie eben doch ihre Schattenseite hat, — dieser Widerschein allgemeiner Aufklärung schließt auch das Spiegelbild der allgemeinen Unruhe, der flackernden, flunkernden, buntscheckigen Zerstreutheit und Zerfahrenheit in sich. Es fehlt dem Glaspalast die künstlerisch harmonische Betonung, das gesammelte Licht und muß ihm fehlen, weil seinem Material von vornherein der plastische Körper, die architektonische Masse abgeht. Darum bleibt, wie man das auch mit Teppichen und Tapeten bemänteln mag, der architektonische Eindruck des allerwärts durchbrochenen, durchlöcherten Gebäudes durch und durch der des Gerüsthaften, Provisorischen. Und auch das ist eine sinnreiche Folge seiner äußeren Zweckmäßigkeit: ist doch sein eigentlichster Zweck selbst nur ein Baugerüste der Kultur, der Zukunft.

Deutlicher als irgendwo steht es diesen Glaspalästen an der Stirne geschrieben: Dies ist keine Zeit der dauernden, ideengesättigten und maßvollen Lebensformen, welche sich in monumentalen Bauwerken verkörpern lassen, dies ist vielmehr eine rastlose, irrende, suchende Uebergangsperiode, und Alles, was sie aus innerstem Beruf und Bedürfniß zu bauen vermag, das ist nicht Haus, nicht Palast, nicht Kirche, sondern prägt nur den Charakter ihres unstätten Seins, ihrer geistigen „Durchgangspunkte" aus, es ist, mit einem Wort, eine Art von Bahnhof. „Alte Geschichten!" werdet Ihr sagen. Gut; aber wie lange ist es denn her, daß man in thörichtem Uebermuth unsinnige Parallelen zwischen dem Dom von Cöln und dem Londoner Industrietreibhaus des Herrn Paxton gezogen hat? Mich dünkt, es ist doch noch keine gar so alte und allgemein verbreitete Einsicht: daß auch dieser „feenhafte Christallpalast", dieses „Märchen aus tausend und einer Nacht", im Grunde nichts Anderes ist, als ein festlich geschmückter Bahnhof, in welchem gleichsam das durchreisende Jahrhundert flüchtige Rast macht, um mit unerhörtem Luxus seinen unerhörten mechanischen Fortschritt zu feiern. Bei alle dem, ich wiederhole es, möchte ich nicht der Griesgram sein, der nicht herzlichen Antheil nähme an der stolzen Feier; nur: vergeßt mir im Jubel über die eine Seite, nach welcher diese Zeit mit fast übermenschlicher Energie gestrebt und Unglaubliches geleistet hat, nicht ihre ebenso unglaubliche Charakterlosigkeit, Albernheit und Ohnmacht in Sachen des Geschmacks, des Kunstgefühls, wofür die hundertfachen Beweise in eben diesem Glaspalaste vorliegen; vergeßt mir nicht jenes unauslöschliche Göttergelächter! Und ihr könnt es nicht vergessen, am wenigsten ihr Deutschen könnt es, Gott Lob! Denn: nicht umsonst steht die Glyptothek so nahe bei dem Glaspalast; nicht umsonst haben wir die Denkmale des Alterthums mitten unter uns, ja in uns aufgerichtet! Immer von Neuem rücken sie uns die hehre Gestalt eines vollen ungebrochenen Menschenthums vor die Seele, und dulden es nicht, daß wir uns selbstgefällig und leichtbefriedigt in dem zerstückten Spiegel vergaffen, der uns neben dem schmeichlerischen Bild eines Halbgottes beständig das traurige Fragment des halben Menschen vorhält; in dem zerstückten Spiegel dieser Gegen-

wart, die eigentlich keine Gegenwart, sondern nur ein gährendes Gemisch von unaufgelösten Resten der Vergangenheit und unreifen Embryonen der Zukunft, eine „Uebergangsperiode“ ist. Freilich, nur Demüthigung, Schmerz und unstillbare Sehnsucht nach einem für immer verlorenen Paradiese haben wir von dem Götteranblick zu gewärtigen; so lange wir jene Denkmale des Alterthums nur mit der altersgrämlichen Hälfte unseres kulturhistorischen Januskopfes betrachten: dem Auge des jugendmuthigen, vorwärtsblickenden Antlitzes dagegen erscheinen sie zukunftverheißend und weisen über Pressen, Telegraphen und Eisenbahnen hinweg auf einen „Fortschritt“ der Geschichte hinaus, zu welchem sich alle ihre bisherigen „Riesenschritte“, ihre gewaltigen Mittel des beschleunigten Verkehrs der Geister und Leiber, in der That nur wie das Mittel zum Zweck verhalten.

„Freund, Freund! (klingt es mir in den Ohren) dies ist das bekannte „Pathos der Zukunft“, einer sehr fernen, fernen Zukunft, an welche wir allenfalls glauben mögen, die wir aber ganz geduldig dem Lenker der Geschichte anheimstellen müssen!“

Allerdings! Und eben damit, denke ich, sind wir auf unserm Punkt. Denn unter solchen Gesichtspunkten gehen alle unsere Kümmernisse in letzter Reihe auf die Familie, den Staat, die Kirche; und wer bliebe da sorgenfrei! Es ist wahr, auf dem Gebiete der Kunst und jedem angränzenden treten die bedenklichen Folgen der großen Krisis dieser Zeiten am schärfsten zu Tage. Der Künstler hat davon das dunkle persönliche Schmerzgefühl gehemmter Kraftentfaltung, und der Aesthetiker ist am empfindlichsten gegen die Ursachen dieser Hemmung gestimmt, eben weil er ihre üblen Wirkungen in der leidenden Kunst am schlagendsten vor Augen hat. Aber die Bangigkeit Beider kann nur noch die tiefere Sorge des Socialpolitikers verdoppeln, der, mitten unter jenen Ursachen stehend, beim Anblick der schwankenden Sitte der Gesellschaft und des gestörten Gleichgewichts der menschlichen Anlagen, für das große lebendige Kunstwerk selber zittert. — O süßer Trost, fröhlicher Muth des Zukunftglaubens verleihe Allen, die da beladen sind, die himmlische Tugend Geduld und die männliche Kraft der Resignation! Eines freilich sind sich alle diejenigen einander schuldig, welche dieses Glaubens theilhaftig und seiner Tröstungen würdig sein wollen, das ist die uneigennützige Wahrhaftigkeit jeglichen Strebens. Irren ist menschlich! Der redliche Wille genügt, wenn ihm der Muth des Bekenntnisses nicht fehlt. Immerhin bleibt es daher der höchste Beweis von Achtung und Theilnahme, welche wir irgend einer bedeutenden Erscheinung der Zeit zu geben vermögen, und der einzige, zu welchem wir verpflichtet sind: daß wir sie mit dem ganzen Ernst und dem Muthe der Wahrheit zu erfassen trachten. Und somit auf Wiedersehen: wenn ich in jedem Sinne des Wortes „offene Briefe“ schreiben darf!

Künstler und Werkstätten.

IV.

Die neueren Arbeiten von J. Schnorr von Carolsfeld.

(Schluß.)

J. H. C. Koopmann, Großherz. Badischer Professor der Malerei und Lehrer an der polytechnischen Schule in Karlsruhe, hat jüngst in einem Schriftchen über den evangelischen Kultus und die evangelische Kunst den Werken der großen Meister unsrer neudeutschen Schule den deutschen Charakter abgesprochen. Er meint, dieselben seien „bei aller anerkannten Trefflichkeit nicht national, sondern fremde, auf unsern heimathlichen Boden versetzte Pflanzen.“ Er verlangt eine protestantische Kirchenkunst, die „nur aus der altdeutschen Schule hervorgehe, und nicht eine solche, die Alles sein wolle, deutsch, italienisch und griechisch; denn die beiden letzteren (italienisch und griechisch) schließen das erstere geradewegs aus, und ein solches Verfahren führe eben ein Stückwerk herbei, wie er es an unsrer neudeutschen Schule erblicke.“ Man solle doch an die altdeutsche Schule, an Albrecht Dürer anknüpfen, diese ihrem Höhenpunkte zuführen; besonders wünscht er seinen als Mensch und Künstler so hochgeachteten Freund Schnorr für diese Richtung zu gewinnen. Eine spezifisch-protestantische Kirchenkunst ist sein Erstes und Letztes; „haben wir zwei Kirchen, setzt er hinzu, so müssen wir folgerecht auch zwei Kirchenkünste haben.“

Man sieht, wie ehrlich und wohlmeinend, aber auch wie beschränkt diese Anschauungen sind. Theilten Männer wie Cornelius und Schnorr solche Engherzigkeit, sie würden nicht die großen Meister sein, als welche wir sie verehren. Wenn es jemals eine in ihrem innersten Kern ächt deutsche Kunst gegeben hat, so ist es die ihrige. Wodurch anders unterschiede sie sich auch von den übrigen nationalen Schulen der Gegenwart, den Franzosen und Belgiern, wenn nicht gerade dadurch? Es ist der größte Irrthum, bei Dürer die zufälligen Aeußerlichkeiten etwa, die nur das zeitlich und örtlich Bedingte an seinen Schöpfungen ausmachen, als nothwendige Kennzeichen deutschen Wesens zu fassen. Er schuf seine Werke unter dem Einfluß einer bestimmten beschränkenden Bildungsepoche. Wir aber stehen auf einer viel höheren Stufe der Entwicklung, und daß dem so ist, das verdanken wir dem Studium der griechischen und italienischen Kunst. Mit Recht faßt Schnorr in den seiner Bibel vorausgeschickten Betrachtungen das ideale, von den italienischen Meistern geschaffene Kostüm als eine Errungenschaft für alle Zeiten, an welcher er mit Bewußtsein in den Bibelkompositionen festhält. Bei geschichtlichen Darstellungen, bei Denkmälern, die den Männern einer bestimmten historischen Epoche gesetzt werden, ist gewiß, wie wir kürzlich bei Gelegenheit der Rietschel'schen Arbeiten auszuführen suchten, ein treues Anschließen auch an die Gestaltung des Zeitkostümes wesentliches Erforderniß. Aber wo uns jene Vorgänge geschildert werden sollen, die allen Geschlechtern im Lichte der Ewigkeit erscheinen, da würde eine in zeitlicher oder nationaler Formbeschränkung auftretende Darstellung unfehlbar die Betrachtung von dem idealen Gehalte ablenken und durch Aeußerlichkeiten zerstreuen. Das Moment des zeitlich Charakteristischen darf nur in bescheidener Weise andeutend verwendet werden, wie es von Schnorr z. B. bei den Blättern der Geschichte Josephs und Moses geschehen ist, wo die Tracht und bauliche Umgebung gewisse national-ägyptische Anklänge giebt.

Die Frage der Nationalität ist für jede geistige Aeußerung des Lebens, nicht bloß für die Kunst, von der eingreifendsten Bedeutung. Die alten Völker glaubten ihre Stammes-Eigenthümlichkeiten nur durch strenge gegenseitige Absperrung bewahren zu können. Es ist eine der großen Wohlthaten des Christenthumes und der durch dasselbe angebahnten allgemein menschlichen Bildung, daß wir heut auf diesem engherzigen Standpunkte nicht mehr stehen. Wir haben das Bedürfniß, nicht allein in lebendigsten Wechselverkehr mit den andern gleichzeitigen Nationen zu treten, sondern auch im Wege des geistigen Aneignens aus vergangenen Kulturstufen Bildungselemente für uns zu gewinnen. Warum sollte das, was zu einer früheren Zeit von Anderen bereits als gültiges Gesetz errungen wurde, für uns verloren gehen? Gerade der Deutsche ist berufen, geistig zusammenzufassen und zu den höchsten Resultaten zu führen, was früher vereinzelt Leben gewonnen hat. Weit entfernt, hierdurch von seiner Individualität einzubüßen, wird er sich derselben nur um so tiefer bewußt, vermag sie um so höher und vollkommener zu ent-

wickeln. Sind wir durch unsere klassischen Studien weniger deutsch geworden, oder ringt nicht vielmehr das nationale Bewußtsein seit längerer Zeit energischer als je nach einer Wiedergeburt?

So können wir denn auch in den großen Werken unsrer neudeutschen Meister die Grundlage eines ächt nationalen Gefühles nicht verkennen. Nur vermöge seines deutschen Geistes war es Cornelius vergönnt, in den Fresken der Ludwigskirche zu München ein christlich-religiöses Epos zu schaffen, welches an Tiefe und Consequenz des Gedankens, an Großartigkeit der Conception alles Frühere hinter sich läßt; nur vermöge seines deutschen Geistes vermochte er nicht minder tief und geistvoll die antike Göttersage künstlerisch zu gestalten.

Aehnlich verhält es sich mit Schnorr's Bibel. Einzelne beliebte Historien der heiligen Schrift sind so oft und mitunter so ausgezeichnet dargestellt worden, daß es eine ziemlich allgemein verbreitete Ansicht geworden ist, die biblischen Stoffe seien nun nicht mehr für die künstlerische Behandlung geeignet. Schnorr zeigt aber in seinen Kompositionen nicht allein, daß eine große Anzahl der schönsten Gegenstände vorher, so zu sagen, noch gar nicht entdeckt war, sondern auch, daß dies ganze reiche Stoffgebiet einer durchaus neuen Auffassung fähig ist. — Selbst große Meister ließen früher, wenn sie sich zur Darstellung eines biblischen Vorganges anschickten, sich meist ausschließlich von malerischen Rücksichten leiten. Was ein effektvolles, ergreifendes, interessantes Bild versprach, das wurde gewählt; die Koloristen nahmen sich Gegenstände, die eine frappante Beleuchtung und Farbenbehandlung zuließen, die Meister der Zeichnung und Komposition solche Stoffe, an denen sich ihr Talent in glänzendster Weise bewähren konnte. Dadurch verlor man nicht selten die Hauptsache aus dem Auge und gerieth in ein vorwiegendes Betonen irgend einer Nebenbeziehung. Man that eigenwillig der Sache Gewalt an und brach ihr die Spitze ab.

Ganz anders Schnorr. Eine treue Hingabe an die Sache selbst zeichnet seine Bibelkompositionen vor allen aus. Er sucht jeden Gegenstand an seiner Wurzel zu fassen und ihn ganz in die künstlerische Anschauung zu verpflanzen. Nirgends stellt er einen nebensächlichen Zug in den Vordergrund, überall ordnet sich Alles dem leitenden Gedanken unter. Dadurch hat er es in unvergleichlicher Weise erreicht, alle die innigen, rührenden, gewaltigen, ergreifenden Scenen so ihrem Wesen gemäß uns vorzuführen, daß sie in seinen Bildern eben so mächtig zu unsrer Seele reden, wie in der einfachen großartigen Sprache des Textes. Dabei hat er, recht aus vollem Herzen und mit liebender Begeisterung schaffend, die ganze, reiche Fülle von Schönheit, die er innerlich erschaute, in diese Kompositionen ausgegossen. Diese treue Hingabe an die Sache selbst, diese tiefsinnige Weise der Auffassung, die uns die Bibel in einem Werke vor Augen führt, dessen einzelne Theile in innigem Gedankenbezuge zu einander stehen, ein organisches Ganzes bilden, können wir eben auch nur als wesentlich deutsch bezeichnen.

Schon mehrfach erwähnten wir Darstellungen, in welchen Schnorr durch das Hineinziehen früherer oder späterer Vorgänge in eine mit diesen verbundene Handlung, durch bildliche Schilderung innerer Erlebnisse, Visionen, Träume, Prophezeiungen, durch das sichtbar gemachte Mitwirken der himmlischen Mächte seiner Kunst ihr Recht zur Symbolisirung gewahrt hat. Man sollte nicht denken, daß dies Verfahren, das auf dem Grunde der idealen Anschauung beruht, die das eigenste Lebenselement der Kunst ist, Gegner gefunden hätte. Dennoch wird auch diese poetische Freiheit von Keepmann getadelt und mit dem protestantischen Charakter unverträglich gefunden. Dem gegenüber verweisen wir einfach auf Schnaase's bereits citirten Aufsatz, der gerade „die frische, ächt protestantische Auffassung der Bibel" in diesen Kompositionen als besonders erfreulich heraushebt. Protestantismus und Protestantismus scheint sonach zweierlei. Während der wahre, lebenskräftige, freiblickende Protestantismus uns zuerst durch Luther die Bibel als Volkseigenthum eroberte, durch Händel und Bach die heiligen Geschichten in erhabenen Tonschöpfungen verherrlichte, und jetzt eben wieder durch Schnorr in allgemein verständlicher Bilderschrift vor Aller Augen und zu Jedermanns Erbauung hinstellt, dürfte jener andere sogenannte Protestantismus schwerlich jemals etwas Lebenskräftiges hervorrufen. Lassen wir ihn also!

Wir können aber von der Betrachtung des schönen Schnorr'schen Werkes nicht scheiden, ohne noch besonders der unermüdlichen Treue zu gedenken, mit welcher dieser allverehrte Meister in rüstiger Kraft, selbst durch den Verlust des einen Auges unerschüttert, an der Vollendung desselben arbeitet. Mit eisernem Fleiße widmet er neben manchen zeitraubenden Obliegenheiten bloß geschäftlicher Natur, die seine Stellung als Direktor der Dresdener Galerie mit sich bringt, seine ganze Kraft der geliebten Kunst mit einer in unsern Tagen wahrlich seltenen Uneigennützigkeit und Aufopferung. Es glüht in ihm ein heiliges Feuer für die Kunst, das sein ganzes Wesen durchleuchtet und unmittelbar seiner Umgebung sich mittheilt. Möchte Schnorr die schöne Aufgabe zu Theil werden, etwa im Treppenhause des Museums zu Dresden, das der Ausschmückung noch vergeblich harrt, die Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst zu malen! Es wäre eine schöne Aufgabe für eine solche Hand! Zugleich würde dadurch Gelegenheit zur Heranbildung und Beschäftigung jüngerer Talente geboten, an denen es auch unter Schnorr's jetzigen Schülern nicht mangelt.

Neben den umfassenden Arbeiten für die Bibel und neben dem Lehrerberufe, dem Schnorr mit warmer Liebe sich hingiebt, hat er in neuerer Zeit noch für andere Werke Muße zu gewinnen gewußt. Zu diesen gehört vornämlich ein großer, eben fertig gewordener Karton zu den Darstellungen aus dem Nibelungenliede, die beim Abgange des Meisters von München unvollendet blieben. Dies letzte noch übrige Bild schildert den Ringkampf Dietrichs und Hagens. Das Bildfeld ist schmal, aber hoch, — 10 Fuß Breite bei 16 Fuß Höhe. Dennoch ist es dem Künstler durch eigenthümliche Anordnung des architektonischen Hintergrundes gelungen, die Vorstellung von einem weiten, durch hohe Mauern und Gebäude begränzten Schloßhofe zu gewähren. Seitwärts liegen als blutige Zeugen der bereits vorangegangenen Kämpfe die Körper der Erschlagenen wild durcheinander. Ganz vorn zur Linken führt eine stattliche Steintreppe zur Burg empor, überwölbt durch einen säulengetragenen Baldachin. Die Architektur ist romanisch, und der Künstler hat gewisse im Charakter dieses Styles liegende Ornamente zu Sinnbildern des unten vorgehenden Kampfes gemacht. Die Säulen ruhen nämlich auf einem Löwen, der zwei Adler würgt. Diese als die Wappenthiere der Burgunden erblickt man an Hagen's und Gunther's Helmen, während Dietrich's Kopfzier das Bild des Löwen zeigt. Der Moment der Darstellung wird uns durch das Gedicht klar bezeichnet. Dietrich hat bereits mit Hagen gekämpft, nachdem dieser es verweigert hat, dem Könige als Geißel zu folgen. Schon hat er dem gewaltigen Recken eine Wunde geschlagen und sinnt nun darauf, sein Leben zu schonen, aber ihn gefangen zu nehmen:

„Den Schild ließ er fallen: seine Stärke die war groß;
Hagnen von Tronje mit den Armen er umschloß.
So wurde da bezwungen von ihm der kühne Mann.
Gunther der edle darum zu trauern begann."

Vorn neben der Treppe ringen die beiden Helden. Dietrich hat sein Schwert fahren lassen und preßt mit den nervigen Armen den Feind an die erzgepanzerte Brust. So gewaltig ist diese Umklammerung, daß Dieser sich ihr nicht zu entwinden vermag. Das Schwert, das er noch in der Rechten hält, ist machtlos; vergeblich sucht er mit der Linken sich los zu machen; vergeblich wieder festen

Fuß zu faſſen mit zurückgeſtemmtem linken Fuße. Der rechte iſt bereits weit ausgeglitten, die ganze Schwerkraft des zurückgebeugten Körpers ruht in Dietrich's Armen; noch ein Moment, und der trotzige Hagen wird von ſeinem ergrimmten Gegner zu Boden geſchleudert.

Das Schwierige dieſer Situation iſt meiſterhaft überwunden. Der Künſtler hat ſich dieſelbe ſo klar gemacht, daß es ihm möglich geworden iſt, ſie dem Beſchauer mit feſſelnder Ueberzeugung vorzuführen. Man ſieht ſogleich, es iſt ein Ringen auf Tod und Leben, und man erkennt ſofort, in weſſen Händen der Sieg liegt. Dieſe großartige, ächt dramatiſche Kraft, verbunden mit höchſter Wahrheit und Natürlichkeit der Bewegungen und des Ausdrucks, bilden bei dieſer wie bei allen Kompoſitionen Schnorr's den Grundzug. Alle von ihm geſchaffenen Geſtalten beruhen auf dem ſorgfältigſten Studium der Natur, ſind aber weit über den zufälligen Ausdruck des einmal Erſchauten zur idealen Höhe künſtleriſchen Styles geſteigert. Deshalb halten ſeine Schöpfungen ſich eben ſo fern vom Altmäßigen dürftiger Modellſklaverei, wie vom ſchattenhaft Hohlen eines weſenloſen Idealismus. Dieſen Geſtalten glaubt man, wie denen der Dichtung, ihre Leidenſchaften und Kämpfe, weil ſie, obwohl weit über das Menſchliche hinausreichend, doch nicht widermenſchlich ſind.

Auf den Treppenſtufen ſteht König Gunther. Schreck über den Fall ſeines treuen Recken malt ſich im Geſicht, in Stellung und Geberde. Mit der Linken fährt er wie abwehrend empor, während die Rechte bewußtlos nach dem Schwerte zuckt. Das Unheil, das auch ihn ſogleich ereilen ſoll, ſchwingt ſchon die düſteren Fittige über ſeinem Haupte. Seitab unter den Erſchlagenen ſteht der alte Hildebrand, — ein verſteinertes Bild des Entſetzens. Regungslos ſtützen ſeine Hände ſich auf ſein Schwert, die Augen ſtarren weit geöffnet auf den grauenvollen Anblick hin, und der lange Bart flattert wild um ſein Angeſicht. So iſt in jeder Geſtalt vortrefflich die beſondere Betheiligung an dem Schauſpiele ausgedrückt. Im Obergeſchoſſe des ſeitwärts im Hintergrunde ſich erhebenden Gebäudes zeigt ſich eine Frauengeſtalt, die geſpannt auf den Ausgang des Kampfes harrt. Gewiß iſt es die grimmige Kriemhilde, deren Rachedurſt den Untergang der feindlichen Recken kaum erwarten kann.

Es braucht kaum hinzugefügt zu werden, daß dieſe Darſtellung, ſo großartig in der Conception, im Aufbau, in Gruppirung und Linienführung, auch eben ſo vortrefflich durchgeführt in der Zeichnung des Einzelnen iſt.

Um aber auch in Dresden, wo für monumentale Aufgaben der Malerei noch wenig geſorgt iſt, einen Impuls in dieſer Richtung zu geben, hat Schnorr in uneigennützigſter Weiſe Kompoſitionen für die Ausſchmückung einer kürzlich in der Neuſtadt erbauten katholiſchen Kirche entworfen. Das Gebäude iſt klein, einſchiffig, flachgedeckt, mit einer halbkreisförmigen Altarniſche, die ein halbes Kuppelgewölbe hat. Der romaniſche Styl mit ſeinen kleineren Fenſtern und großen Wandflächen gewährte geeigneten Raum für maleriſche Ausſchmückung. Einſtweilen hat ſich dieſelbe jedoch auf die Altarniſche, die als wichtigſter Theil der Kirche hervorzuheben war, zu beſchränken. Da ſie fenſterlos iſt und wegen ihrer geringen Tiefe und der Abweſenheit eines Querſchiffes genügendes Licht durch die Fenſter des Langhauſes erhält, ſo bot ſie ein breites Feld für die Bemalung. In der Wölbung wird die koloſſale Geſtalt Chriſti, auf einem von den Evangeliſtenzeichen gebildeten Thron, alſo durch Vermittlung der Evangelien gleichſam der Gemeinde entgegengetragen, dargeſtellt werden. Zu beiden Seiten ſchweben zwei Engel mit den Marterwerkzeugen, um die Erlöſung zu verſinnlichen. Unterhalb, durch ein Ornamentband von der oberen Gruppe getrennt, erſcheint in der Mitte die Geſtalt des Apoſtels der Indier, des h. Franz Xaver, dem als dem Patronen der Kirche dieſe Stelle zukam. Zu beiden Seiten die großartigen Geſtalten des Johannes und Paulus, ſo wie des Petrus und Jakobus, die einflußreichſten Verkündiger der Lehre ihres Meiſters. Die Vermittelung zwiſchen dieſem und ihnen bildet der zu ſeinen Füßen angebrachte h. Geiſt in der Geſtalt der Taube. Die über den Apoſteln angebrachten Inſchriften beziehen ſich auf ihr heiliges Lehramt, und das über dem Mittelbilde durch zwei Engel gehaltene Spruchband enthält die im Leben des Franz Xaver bedeutungsvollen Worte des Evangeliſten Matthäus: „Was nützte es mir, wenn ich die ganze Welt gewönne und Schaden litte an meiner Seele!“

Da das Schiff der Kirche breiter als die Abſis und obendrein mit einem zeltartigen Dache verſehen iſt, ſo ergeben ſich an der öſtlichen Schlußwand über und neben der Niſche Wandflächen, die etwa denen des Triumphbogens der alten Baſiliken entſprechen. Hier findet ſich über der Niſche in einem Medaillon die Geſtalt Gottvaters, als ausſchließlichen Vertreters des alten Bundes, zugleich mit den in der Niſche unterwärts folgenden Figuren Chriſti und des h. Geiſtes die Dreieinigkeit vervollſtändigend. Neben der Niſche ſind in zwei Medaillons die Jungfrau Maria und der Erzengel Gabriel, alſo die Darſtellung der Verkündigung, des Ueberganges vom alten zum neuen Bunde, angebracht. An den Feldern der Decke werden, ebenfalls in Medaillons, die Geſtalten der Propheten gemalt, und die weſtliche Schlußwand ſoll durch zwei Engel mit Poſaunen und den Erzengel Michael mit Schwert und Waage das jüngſte Gericht verſinnlichen.

Man muß geſtehen, daß in gedankenvollerer und dabei klar verſtändlicherer Weiſe die Grundidee des Chriſtenthumes bei ſo einfachen Mitteln und ſolcher räumlichen Beſchränkung nicht wohl vor Augen geführt werden konnte. Nicht allein, daß den Anforderungen kirchlicher Erbauung aufs Paſſendſte genügt, den Einzeltheilen der Darſtellung ſchon durch ihre Stellung zum Ganzen ihre eigenthümliche Bedeutung gewahrt worden iſt: auch in rein künſtleriſcher Hinſicht erfreut die klare Anordnung und Benutzung des gebotenen Raumes, und ohne Zweifel wird das Ganze, wie man ſchon aus einem zu dieſem Behuf ausgeführten kleinen Modell abnehmen kann, einen bedeutenden und erhebenden Eindruck machen. Möchte ſich nur an dieſes dem Umfange nach geringe Werk recht bald eine große Aufgabe für monumentale Malerei knüpfen, bei deren Ausführung unter des wackern Meiſters Leitung ſich auch für Dresden eine tüchtige Schule des ſtrengen Styles unfehlbar heranbilden würde!

Kupferwerk.

Denkmäler der Kunſt zur Ueberſicht ihres Entwickelungsganges von den erſten künſtleriſchen Verſuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart, herausgegeben von Dr. Ernſt Guhl und J. Caspar. Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert.

Von **C. Schnaaſe.**

(Schluß.)

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts iſt mit Recht auf wenigen Tafeln abgehandelt. Zwei architektoniſche gehen voran; die erſte, Italien ſchildernd, beſchäftigt ſich vorzugsweiſe mit der Peterskirche, deren nach dem Maßſtabe der Tafeln ziemlich große Zeichnungen allerdings inſofern mit einem, jedoch unvermeidlichen Anachronismus behaftet ſind, als die Verlängerung des Hauptarmes und die Façade des Carlo Maderno erſt dem 17. Jahrh. angehören. Die kalte Pracht des koloſſalſten Monuments wird ſchon aus dieſen ſchwachen Nachbildungen erkennbar. Nicht ſchöner, aber intereſſanter

sind die Renaissancebauten der übrigen Länder, welche Taf. 87 A einnehmen; die prachtvolle Gallerie Franz I. in Fontainebleau, an der freilich auch Rosso und Primaticcio arbeiteten; die französischen Schlösser, in deren mächtigen Rundthürmen und hohen Dächern sich der starke Ueberrest mittelalterlicher Denkungsweise äußert, der sich in Frankreich gleichsam anonym bis in späte Tage erhalten hat; die spanischen Hallen und Treppen mit der schwellenden Fülle phantastischer Ornamente, endlich die Vorhalle des Rathhauses zu Köln, ungeachtet des eingemischten Spitzbogens eine reinere Auffassung des italienischen Styls, als das ziemlich überladene, aber doch fürstliche Pracht athmende Heidelberger Schloß. Taf. 88 entledigt sich mit Geschick der undankbaren Aufgabe, die Nachfolger Rafael's und Michael Angelo's, Baroccio, Zuccaro, den Ritter von Arpino und Vasari zu schildern, zeigt in der Judith des Christofano Allori eins der besten Erzeugnisse der spätern florentinischen Schule und giebt von den noch immer sehr bedeutenden Venetianern, von den immensen Tafeln, welche der feurige Pinsel des Tintoretto oder des Paul Veronese mit zahllosen Figuren füllte, kleine Proben. Ebenso rasch werden mit Recht auf Taf. 89 die niederländischen und deutschen Manieristen Heinrich Goltzius, Martin de Vos, Bloemart, Otto Venius, Spranger und Rottenhamer abgefertigt, neben deren vornehmen Allegorien und übergraziösen Madonnen die betrunkenen Weiber und die Sackpfeifer des Pieter Breughel sich sehr ergötzlich ausnehmen. Das Verdienst jener Meister, namentlich des Goltzius und Martin de Vos, darf nicht verkannt werden, aber für die Beschauer des Atlas war eine flüchtige Bekanntschaft mit ihnen genügend. Die Sculptur dieser Zeit steht auf einer Uebergangsstufe; die Italiener Giacomo della Porta und Ammanati finden wir noch als treue Nachahmer des großen Michael Angelo, während der italianisirte Niederländer Gio. da Bologna in seinem berühmten Mertur und dem Raube der Sabinerin schon bewegtere Motive hineinzubringen wagt, die in der folgenden Epoche noch weiter getrieben werden. Neben diesen größeren Gestalten, den berühmten Grazien des Germain Pilon und einigen andern Statuen deutscher und niederländischer Künstler ist Deutschland auf dieser einzigen, der Sculptur dieser Zeit gewidmeten Tafel (90) auch noch durch Goldschmiedearbeiten des Wenzel Jammitzer und durch Medaillen in dieser hier mehr eigenthümlichen Technik vertreten.

Der folgende Abschnitt umfaßt das ganze 17. und 18. Jahrh. und mithin wegen der, wenn auch nicht edlen und reinen, aber doch mächtigen und geistreichen Produktionskraft des 17. Jahrh. eine sehr reiche Epoche. Vor Allem äußert sich der Geist dieser Zeit in der Malerei, welche daher auch von eilf Tafeln sieben einnimmt, während die Architektur und die Plastik jede mit zwei Tafeln genügend bedacht sind. Zwar sind die Leistungen des 17. Jahrhunderts auch in diesen beiden Künsten sehr beachtenswerth; eine Fülle von Geist und Leben, von Kenntnissen und technischer Meisterschaft ist in ihnen niedergelegt. Sie dürfen auch aus dem Grunde nicht übersehen werden, weil die unruhigen, schwülstigen und überladenen Formen dieser Architektur, die weichlichen, sentimentalen oder üppigen Züge dieser Plastik, welche dem heutigen christlichen Gefühl auf katholischem wie auf evangelischem Boden widerstreben, gerade aus einer christlichen Reaction gegen das naive und fröhliche Heidenthum des 16. Jahrh. hervorgegangen sind. Aber der Geist dieser Zeit konnte sich nicht mit den Stylgesetzen dieser beiden strengen Künste vertragen, und brachte daher im Totaleffekte nur unbefriedigende und bei aller gesuchten Mannigfaltigkeit doch eigentlich nur einförmige Schöpfungen hervor. Ein tieferes Eingehen auf das Einzelne war daher hier nicht nöthig, und für eine allgemeine Charakteristik der angewiesene Raum ausreichend. Auch sind die Beispiele gut gewählt. Auf Taf. 91, die vorzugsweise den Kirchenbau schildert, erscheinen Bernini, der geistreiche Heros des Rococo, sein die Uebertreibung übertreibender Gegner Borromini und Pietro da Cortona, von den Deutschen Fischer von Erlach mit der Kirche Karl Borromäus in Wien, und Gontard mit der neuen Kirche von Berlin, beide schon dem 18. Jahrh., der letzte sogar der Zeit Friedrichs des Großen angehörend, wozu denn auf der folgenden Tafel noch die mächtige Paulskirche von London und die Invalidenkirche von Paris kommt. Günstiger als an Kirchen zeigt sich der Styl dieser Zeit an Palastbauten; Schlüter's edles Werk steht hier nicht allein; das Gefühl monarchischer Würde und Pracht, dessen es für solche Aufgaben bedurfte, war in diesem Zeitalter gerade vorzugsweise ausgebildet. Dies zeigen auch schon die gegebenen Beispiele, das Schloß von Versailles, das Rathhaus zu Amsterdam, das Zeughaus und ein Portal des Schlosses zu Berlin, neben denen dann das Rathhaus von Nürnberg den Beweis liefert, daß in der protestantischen Reichsstadt das Mittelalter in dankbarerem Andenken stand, als bei Königen und Päpsten. Man kann bedauern, daß der Raum die Aufnahme einiger der schönsten Conceptionen der Zeit, der Säulenhalle vor der Peterskirche, der Scala regia im Vatikan, der schönen Façade des Louvre von Claude Perrault und einiger Zierbauten, in denen das barock-phantastische Wesen des Rococo sein freistes Spiel trieb, etwa Fontainen des Bernini oder Anderer, an denen Rom und die benachbarten Villen so reich sind, nicht gestattete. Indessen darf man darüber mit dem Herausgeber, der so viele Rücksichten wahrzunehmen hatte, nicht rechten. Jedenfalls aber wäre an den Zeichnungen eine kräftigere Behandlung wünschenswerth gewesen, welche das Bunte und Barocke, die Kraftverschwendung und Ueppigkeit, das Vor- und Zurücktreten der Massen, die zahllosen Verkröpfungen, die concaven oder wellenförmigen Linien, das Muschel- und Schnörkelwesen, zugleich aber auch die großartigen Verhältnisse besser anschaulich gemacht hätte. Schwach schattirte Aufrisse entsprechen gerade dem Charakter dieses Styls am Wenigsten. Man erkennt z. B. bei S. Agnese in Rom kaum, daß es Borromini beliebt hat (worauf der Herausgeber im Text aufmerksam macht), den mittlern Theil der Façade concav, die Basis der Glockenthürmchen aber convex zu bilden.

In der Plastik dieser Zeit ist, bei allem Ungeschmack und bei allen Verstößen gegen den höhern Geist dieser Kunst, nicht bloß die Meisterschaft der Technik, die Kühnheit und Sicherheit des Meißels, sondern auch die, wenn auch zweideutige Wärme der Empfindung oft bewundernswerth, besonders bei Bernini, der deshalb auch mit Recht auf Taf. 92 durch mehrere seiner besten Werke, darunter die Verzückung der h. Therese, vertreten ist. Taf. 93 zeigt, wie diese Kunstrichtung in Frankreich, den Niederlanden und Deutschland sich geltend machte. Zwischen den heidnischen Nuditäten des Girardon und Flamen aus dem Garten von Versailles erscheint hier die ehrwürdige Gestalt des großen Kurfürsten von Schlüter in ihrer Imperatorentracht, nebst zwei der herrlichen Masken sterbender Krieger aus dem hiesigen Zeughause.

Viel breiter fließt dagegen der Strom der Malerei, welche der Herausgeber nun nach allen Richtungen vorführt. Die Italiener, die Caraccis nebst ihren Schülern und den Naturalisten; Rubens und van Dyk; Rembrandt und seine Schule; die Spanier, die Franzosen und Engländer haben je eine Tafel erhalten. Den Deutschen ist ein ganzes Blatt eingeräumt, während auf zwei anderen die bedeutendsten der niederländischen Genremaler und die Koryphäen der Landschaft und Thiermalerei möglichst repräsentirt sind. Auf das Einzelne mich einzulassen verbietet der Raum, dagegen ist auch hier die Bemerkung nicht zu unterdrücken, daß der Tafel nach Rembrandt (vielleicht bei geringerer Zahl der Gegenstände) eine mehr charakteristische, nach den eignen Radirungen des Meisters nicht schwer zu erreichende Behandlung zu wünschen gewesen wäre. Einen ähnlichen

Wunsch erregt die Tafel der Spanier, wogegen der Vortrag der Genrebilder und besonders der Landschaft für den beschränkten Raum überraschend gelungen ist.

Die letzten Tafeln beziehen sich auf unser Jahrhundert und gehen über die Gränzen des Kuglerschen Handbuchs hinaus, zum Theil bis auf die Gegenwart. Bauten in London, Paris, München und endlich von unserm Schinkel, selbst zwei kolossale Nützlichkeitsbauten, das Element der Industrie vertretend, Sculpturen von Canova, Flaxmann, Dannecker, Schadow, Thorwaldsen, in der Malerei Davids Schule und Camuccini werden vorgeführt. Ein Blatt ist dem Verdienste jener Deutschen gewidmet, welche zuerst in die verflachte Kunst tieferen Ernst und größere Wahrheit zu bringen suchten, Schick, Wächter und besonders Carstens, neben denen auch Mengs seine Stelle nicht versagt ist. Zum Beschluß endlich ein Blick auf die neueste Richtung der deutschen Malerei, welche durch Werke von Cornelius, Schnorr, Overbeck und Koch angedeutet wird.

Dies letzte Blatt hat der Verleger hiebei mitgetheilt und dadurch den Lesern, welche das Werk selbst nicht kennen, ein Beispiel der Behandlung des Stiches gegeben. Ich habe nur hinzuzufügen, daß es keineswegs das beste, wenn auch nicht das wenigst gelungene ist. Die meisten Platten der Sculptur der mittlern und modernen Zeit, und viele der Malerei gewidmeten, z. B. das des Andrea del Sarto und Fra Bartelommeo, das der Eyckschen Schule u. a. sind besser und charakteristischer gezeichnet. Auch ein Beispiel der Benutzung des Raums giebt es nur insofern, als es die Absicht, denselben vollständig zu füllen, ausspricht. Nur selten war dies aber so leicht wie hier zu erreichen und ist dennoch durchweg mit größter Sorgfalt und Umsicht geschehen. Zuweilen sind allerdings der Raumersparniß erhebliche Opfer gebracht; so auf Taf. 23, wo von dem Mosaik der Alexanderschlacht ungefähr ein Drittel der Breite abgeschnitten ist. Dieser Theil ist zwar fragmentirt und enthält nur die Gestalt Alexanders, welche abgesondert gezeichnet ist; wir haben daher allerdings keine Figur des Bildes verloren. Aber die Kompesition erhält dadurch eine ganz andere Bedeutung, indem sie nun statt der mehr reliefartigen eine mehr malerische Anordnung zeigt, bei welcher der Perserkönig, eine der beiden Gestalten, in welche der Schwerpunkt des Bildes vertheilt war, zum Mittelpunkte wird. Indessen kommt ein ähnlicher Mißgriff, so viel ich gefunden, nicht weiter vor, und das ist bei der Menge der Tafeln und der Schwierigkeit, so vielen Anforderungen zu genügen, schon etwas sehr Anerkennenswerthes. Im Ganzen hätte ich die Zeichnung, wie ich dies schon in mehreren einzelnen Fällen geäußert, kräftiger gewünscht, an Sculpturen und Gemälden in den Linien, bei perspektivischen Ansichten der Gebäude auch in den Schatten. Namentlich sind die Gestalten der antiken Plastik allzuzart gezeichnet; dem Style z. B. der Figuren vom Parthenon wäre eine markige, allenfalls harte Strichbehandlung günstiger, als die schwache und schüchterne auf Taf. 17. Auch scheint es, daß man sich dessen im Laufe der Arbeit bewußt geworden ist; die Tafeln der spätern Bände sind kräftiger gezeichnet, als der erste, und die in diesem eingeschaltete Tafel mit assyrischen Bildwerken unterscheidet sich vortheilhaft von den benachbarten. Uebriges ist im Ganzen die Zeichnung richtig und mit Gefühl für das Charakteristische der Formen ausgeführt, natürlich nicht immer gleich, zumal da (mit wenigen Ausnahmen) nicht die Kunstwerke selbst, sondern nur frühere, in bekannten Werken gegebene Abbildungen als Originale dienten, durch deren Auffassung mithin die des gegenwärtigen Zeichners bedingt war. Jedenfalls ist vollkommen anzuerkennen, daß an ein Werk, welches, wie dieses, zu mäßigem Preise geliefert werden mußte, nicht höhere Ansprüche gestellt werden durften. Künstler, die sich an älterer Kunst begeistern, vorgeschrittene Kunstforscher, welche in ein tieferes Verständniß einzelner Leistungen oder ganzer Epochen eindringen, oder über das Detail genauere Auskunft haben wollen, finden hier freilich keine Befriedigung. Für solche Zwecke ist aber auch das Werk nicht bestimmt, während für den Anfänger, der erst allgemeinerer Anschauungen bedarf, und für den Handgebrauch in Ermangelung eines der vielen Werke, aus denen hier geschöpft ist, die gegebenen Zeichnungen ausreichen. Auch in Beziehung auf die Bemerkungen über die getroffene Wahl der Gegenstände, welche mir bei der Betrachtung der einzelnen Blätter aufstießen, muß man sich bescheiden, daß der Herausgeber durch das Maaß der Tafeln, durch den Umfang, den das Werk nicht überschreiten durfte, durch den Mangel an zugänglichen, seinen Zwecken entsprechenden, manchmal auch durch die Eigenschaften, sogar durch Vorzüge der vorhandenen Vorbilder und durch eine Unzahl anderer Schwierigkeiten beschränkt war, die in der That nur der ermessen kann, der eine ähnliche Aufgabe zu lösen gehabt hat. Endlich aber sind sie auch sämmtlich von der Art, daß sie dem Gebrauche des Werks seiner Bestimmung nach nicht wesentlich Abbruch thun.

Zuletzt habe ich noch des ziemlich umfassenden Textes rühmend zu erwähnen, mit welchem der Herausgeber die Abbildungen begleitet. Er theilt darin die nöthigen historischen Nachrichten über Entstehung des dargestellten Kunstwerkes mit, macht auf die künstlerischen Eigenthümlichkeiten aufmerksam, und giebt so gewissermaßen eine forklaufende Kunstgeschichte an ihren individuellen Erscheinungen. Bei Gelegenheit des Kölner Doms ist eine längere Abhandlung über die Geschichte und die hervorragenden Vorzüge desselben mitgetheilt, im Uebrigen beschränkt sich der Herausgeber auf die herrschenden, im Zweifel auf Kugler's Ansichten, ohne sich auf die noch unentschiedenen kunstgeschichtlichen Controversen einzulassen, was denn natürlich auch dem Zwecke des Werkes entspricht. Ein Ortsverzeichniß und ein Sachregister, welche dem Texte beigegeben sind, dienen zur wesentlichen Erleichterung des Gebrauchs.

Und somit kann ich nur mit dem Wunsche schließen, daß die an sich nicht sehr dankbare Mühe des Herausgebers und der Muth des Verlegers die wünschenswerthe Anerkennung finde, und daß das in jeder Beziehung verdienstliche Werk in recht viele Hände gelange, recht viele Jünger der Kunstgeschichte anrege und ihr neue Kräfte zuführe. *)

Zeitung.

Berlin. Der Prof. Rauch ist jetzt an die Ausführung der Gruppe gegangen, welche für Se. M. den König bestimmt ist und, nach dem 11ten und 12ten Vers des 17ten Capitels im 2ten Buch Mose, den Moses darstellen soll, wie er, auf einem Stein sitzend, mit zum Himmel erhobenen Händen um den Sieg der Kinder Israel über die Amalekiter flieht, und dabei von Aron und Kur unterstützt wird. (Sp. Z.)

† **Dessau.** Am 22. August fand hier die kirchliche Feier der Grundsteinlegung zu einer neuen katholischen Pfarrkirche, welche den Aposteln Petrus und Paulus geweiht ist, statt. Der Plan zu derselben ist von dem kölnischen Dombaumeister V. Statz im gothischen Style entworfen und der Bau steht unter der Oberleitung des Herzogl. Regierungsbaurath Bieth.

*) Das kürzlich beendete Werk erschien in 16 Lieferungen à 1 Thlr. 22 Sgr. oder 2 fl. 48 kr. rhein. Außerdem kann dasselbe auch durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes in drei Bänden nach und nach oder auf einmal bezogen werden.

(Dieser Nummer ist eine artistische Beilage beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

...att.

...von

...Schnaase

1854.

...Studien über
...in. Wien. —

...unbekümmert.
...Umgebung,

...t, muß das
...tem knüpfen.
...rkündigt sich
...anz als ihr
...ick oder Zer-
...Umkreis aus-
...durch. Ihr
...tacht es dem
...; Zufall sich
...griff benutzt,
...ehr sie, von
...ob das Wi-

...t, noch hält

...der sie dem
...Seite steht
...; Sie kann
...sich auf sich
...eint. Der
...ls das Ab-
...hernd aus-
...nschen zum
...eren Stelle
...he das Ab-
...hält. Dafür
...such neuer
...loser Ruhe

...auptelement
...und parti-
...dert in an-

Wunsch erregt
Genrebilder u
überraschend g

Die letzt
gehen über di
Theil bis auf
und endlich vo
bauten, das E
nova, Flaxmar
Davids Schul
dem Verdienst
flachte Kunst i
ten, Schick,
Mengs seine
Blick auf die
Werke von Co

Dies leg
durch den Les
der Behandlu
daß es keines
gene ist. Di
dernen Zeit,
Andrea del S
u. a. sind bes
der Benutzun
sicht, denselbe
dies aber so
mit größter S
dings der Ra
wo von dem
Breite abgesc
hält nur die
wir haben da
die Kompositi
sie nun statt
zeigt, bei wo
welche der S
wird. Indes
nicht weiter
Schwierigkeit,
Anerkennens
dies schon in
an Sculptur
Ansichten der
Gestalten der
der Figuren
Strichbehandl
Taf. 17. A
heit bewußt
tiger gezeichn
mit assyrische
nachbarten.
Gefühl für
nicht immer
Kunstwerke s
Abbildungen
die des gege
kommen anzu

Das Blatt ent

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 38. Donnerstag, den 21. September. 1854.

Inhalt: Ueber Metaphysik des Schönen. Von Hotho. (Fortsetzung.) — Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München. II. — Studien über Berlins bürgerliche Baukunst. Von W. Lübke. — Kupferstich. Weiblicher Kopf von Leonardo da Vinci. H. Weiß. — Zeitung. Berlin. Wien. — Kunstvereine. Kunstausstellungen. Der Kunstverein in Pesth.
Literatur-Blatt Nr. 19.

Ueber Metaphysik des Schönen.

Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen zum Gebrauche für Vorlesungen von Fr. Th. Vischer. Erster Theil. Reutlingen, 1846.

Von **Hotho.**

(Fortsetzung.)

Das plastische Ideal vollbringt seine Selbstzerstörung nicht ohne Fug und Recht. Das Absolute ist weder nur umfassende eine Macht, die an der Haltlosigkeit der Creatur ihre Größe zeigt, noch vermag es das selbständig Hohe nur tragisch zu bändigen oder die Widersprüche des Lebens nur komisch zu heben. Ohne Frage gebührt ihm die ideelle Einheit und schaffende Thätigkeit. Aber seine Allgemeinheit ist Totalität; und Schöpfermacht bekundet es ebensosehr als zugleich vermittelnde Einigung, in der das Besondere gedeiht und das Einzelne sich einstimmend bewegt und regt. Erst dadurch ist sich das Absolute der Ursprung der Dinge und deren Halt. Und in sich selber einig und frei, läßt es die Welt auch ihrerseits das Fest der Versöhnung begehen. Auf beiden Seiten ist dies Vermitteln ideell und als innere Einheit Bezug auf sich; für das Absolute unbeschränkt, in Natur und Menschen als Inneres besonderer Individuen.

Den Geist Gottes, die Seele der Creatur, das Gemüth des Menschen, — den ideellen Mittelpunkt in allem, was lebt und webt, zum Ausdruck zu bringen, wird das Problem einer dritten Grundform. Sie verzweigt die Spitzen des plastischen Ideals und der Erhabenheit zu neuer, vertiefter, bereicherter Schönheit.

Wie die Erhabenheit über jede Gestalt hinaushebt, deren besondere Form dadurch gleichgültiger wird und keiner Läuterung bedarf, läßt auch die jetzige Schönheit ihren Schilderungen den ganzen Reichthum particulärer Züge. Doch nicht des übermächtigen Inhalts wegen. Das Ideelle und Subjektive gilt ihr als entsprechendes Gefäß des Engsten und Weitesten. Dies Innere selbst als Person und Seele giebt den eigentlichen Kern und Gegenstand ab. Auch die äußere Erscheinung soll nur dies Innere kundthun, in das man hineinblicken muß, da es nicht plastisch und klar herausblickt. Mit dem plastischen Bande ist gleichmäßig das Ideal gelöst. Die ihres Mittelpunktes gewisse Seele bleibt auch nach dem eigenen Inneren hin um ihre speciellen Charakterzüge unbekümmert. Sie nimmt und bewahrt sie, wie sie sich durch Geburt, Umgebung, Lebensart mit ihr verwebt haben.

Soll sie jedoch nicht der Schönheit verlustig gehen, muß das gelockerte Band zwischen Inhalt und Form sich von neuem knüpfen. Es scheint nur loser. Um wie viel enger es sei, verkündigt sich bald. Die Individuen zeigen was in ihnen lebt so ganz als ihr Eigenthum, daß sie sich darin kundgeben, ihr Seelenglück oder Zerwürfniß, ihr Sehnen und Hoffen. Wie weit sich ihr Umkreis ausdehnt, die Seele dringt als belebender Einheitspunkt durch. Ihr Anhauch nimmt dem Müßigsten seine Abtrennung und macht es dem Innern verwandt und zu eigen. Wie das Absolute den Zufall sich ungehindert entfalten läßt, und doch ohne direkten Eingriff benutzt, so hier die Schönheit. Sie wird um so reicher, je mehr sie, von idealer Sprödigkeit frei, das Unnahbarste an sich zieht und das Widerstrebendste überwindet.

Diesen Standpunkt erringt sie weder ohne Vorstufen, noch hält sie ihn in gleicher Bestimmtheit fest.

Ihre erste That ist die veränderte Auffassung, in der sie dem Absoluten als solchen Schönheit verleiht. Nach dieser Seite steht sie gegen die Erhabenheit und das plastische Ideal zurück. Sie kann sich nur daran halten, daß für sie das Absolute ideell sich auf sich bezieht und in der realen Welt als Individuum erscheint. Der Bezug auf sich ist im Absoluten aber so allgemein, als das Absolute. Soll dies die Menschengestalt auch nur annähernd ausdrücken, muß sie sich aller Züge entkleiden, die den Menschen zum bestimmten Menschen machen. Und dennoch kann sie an deren Stelle nicht etwa den Inbegriff der Besonderheit setzen, für welche das Absolute das Prinzip und die Macht des Vollbringens enthält. Dafür reicht nur die Gesammtheit der Dinge hin. Der Versuch neuer Schönheit beschränkt sich auf den einfachen Grundzug affektloser Ruhe und unverbrüchlicher Majestät.

Hiemit ist ein fester Grundstein gelegt. Das Hauptelement aber, auf das es ankommt, — die subjektive Beseelung und particuläre Lebendigkeit, — fehlt noch, und bildet sich abgesondert in anderen Gebieten des Schönen aus.

Das Subjektive, weder von abſolutem noch ſonſtigem Inhalte ausgefüllt, iſt die freie Perſon als ſolche. Die Forderung ihres Geltens, der Trieb nach Vorragen und verbreitetem Ruhm in Großmuth und Muth der Vertheidigung, der Echollang der einen Seele in einer anderen; die Widmung des ganzen Selbſt an eine Perſon oder Vorſtellung — dies in ſich ſelbſt Subjektive, das im Mittelalter z. B. als Ehre, Liebe und Treue die Größten und Beſten belebt, wird nach dieſer Seite der wiederkehrende Inhalt. Bereichert ſich derſelbe noch wenig nach Innen, ſo ſteht für Fülle und Buntheit nur die Sondergeſtalt der äußeren Umſtände zur Verfügung, unter denen das perſönliche Innere ſich bewegt und aufthut. Das lockende Geflecht ſeltſamer Verwickelungen, die Erfindung ſtets neuer Abenteuer erweiſt ſich als unentbehrlich. Das Bindende und Löſende bleibt der Zufall. Die Schönheit geſtattet ihn nur, inſoweit er den Glanzpunkt der Individuen im Unterliegen und Sieg verherrlicht.

Bei dem Spielraum, den dadurch die Willkür behält, geht das ſtrengere Maaß leicht verloren. In einer Welt, in der ohne beſtimmtere Gliederung nur das Subjektive und Innere herrſcht, wird das Uebertriebenſte offenbekundeter Kraft oder geheimer Zaubermacht am liebſten glaublich. Das Wunderbare macht ſich zur Regel und das Unerklärliche giebt den Reiz. Die Kehrſeite des Phantaſtiſchen liegt in der Sache. Selbſt die Natur entgeht ihr im Uebermuth losgebundenen Zufalls nicht.

Die dadurch erkrankte Schönheit bedarf der Heilung, ihr bisher enges Gebiet neuer Erweiterung. Beides leiſtet die Allegorie. Sie breitet ſich im Mittelalter z. B. über die weiteſten Kreiſe aus, und faßt das in ihnen Weſentliche in durchſichtiger Klarheit. Aus ſolchen Begriffen macht auch ſie Perſonen, doch nur formell, ohne weiteren Beiſatz, als zu nächſter Bezeichnung nöthig iſt. So bleibt dies Heilmittel ſchlimmer faſt als das Uebel. Die Vertiefung der Seele iſt aufgegeben, und die Veranſchaulichung zum Attribut unterjocht. Weder die neue Freude an dieſer Klarheit, noch die Unbefangenheit, die ſolche Schemen zu ernſter und komiſcher Wirkung benutzt, kann das Verlorene vergüten.

(Fortſetzung folgt.)

Die allgemeine deutſche Gemälde-Ausſtellung in München.

II.

Saal II. Wand a. enthält: einen gereizten Hund von Alb. Wagner in Stuttgart, ſpielende Kinder von C. Ehbe in Düſſeldorf, ein Bildniß und die h. Katharina von C. Blaas in Wien, und Chriſtus und die Leidträger von C. Peſchel in Dresden.

Das Bildniß von Blaas iſt wahr an Farbe und Modellirung und iſt ſo charaktervoll im Ausdruck, daß man an eine richtige Auffaſſung glauben muß. Die nach ihrer Enthauptung von Engeln durch die Luft getragene h. Katharina iſt ein zwar kleines, aber erfreuliches Bild von ſchöner Empfindung, und von ſchönem Formenſinn. Tragen und Schweben iſt vortrefflich ausgedrückt; nur der vom Rücken geſehene, rückwärts fliegende Engel iſt ſchwer zu verſtehen.

Peſchel's Bild, Chriſtus als Tröſter, gehört zu den Dingen, bei denen man dem Urheber zurufen möchte: Wach' auf! Du träumſt! Du pflegſt künſtliche Blumen, während die natürlichen im Garten vertrocknen! Da ſteht Chriſtus vor einer Kirchthür und reicht einem Lahmen, der ſehnſuchtvoll zu ihm aufblickt, einem armen Pilger, und einer kranken, rückwärts geſunkenen, von einem Engel gehaltenen Frau, die die Arme hülfeflehend ausſtreckt, die alle vor ihm am Boden knien — die Hoſtie! Den Kelch hält er mit der Linken zurück, wie es ſcheint nach katholiſchem Ritus. Hinter ihm knien drei Engel mit Roſenkränzen im Haar, und faſt chorknabenartig gekleidet, davon der eine das Kreuz mit der Dornenkrone, der andere die Weinkanne, der dritte die Patene trägt. Das Bild, das die Unterſchrift trägt: „Kommet alle zu mir, die ihr mühſelig und beladen ſeid", iſt mit großem Schönheitsſinn gezeichnet und überhaupt ausgeführt; iſt zart und innig und gewiß von Herzen gut gemeint. Es kommt aber dennoch aus einer matten Quelle, und ſchon die Süßigkeit in allen Geſichtern verräth den Mangel jeder Erquickung. Will einer durchaus nach Sigelinden-Manier malen, und das herrliche Troſteswort Chriſti katholiſch zurechtlegen, ſo muß es Seelenkrüppel zum Abendmahl führen; die armen Teufel aber in dieſem Bilde müſſen ſich und Andern etwas vorlügen, wenn ſie aus der dargereichten ſymboliſchen Koſt eine Linderung ihrer materiellen und ſehr wirklichen Leiden ſchöpfen ſollen. Ihnen hat Chriſtus nicht die Hoſtie gereicht: er hat die Lahmen gehend, die Blinden ſehend, die Kranken geſund gemacht; und dazu fehlt es ja — ihm ſei's geklagt — nirgend an Gelegenheit, an wirklicher und an ſymboliſcher!

II. b. Eine Bauernfamilie betrachtet ihr Feld nach dem Hagelwetter, und Auswanderer im Hafen von A. v. Heckel in München; eine Schwarzwälderin von M. Stieler in München; eine Ernteſcene von L. Jahn in München; eine Düne bei Helgoland von Chriſtian Morgenſtern in München; eine Tyrolerin im Sonntagsputz von Fr. Schön in München.

Dem Maler Morgenſtern iſt es beſchieden, im kleinſten Raum die Größe der Natur zu erkennen und mit dem ſcheinbar unbedeutendſten Gegenſtand die Wirkung der Schönheit und zwar ohne alle Virtuoſenkünſte zu erreichen. Hier haben wir nichts vor uns, als einen umwölkten, von der Sonne ſtellenweis durchſchienenen Himmel, langgezogene, der Bucht in Krümmungen folgende, bewegte Meereswellen, ein aufgeſchwemmtes Ufer voll Sandhaufen, denen Wind und Waſſer ihre zerklüftete Form gegeben. Von Weſten zieht ein Wetter heran und treibt die einfallenden Sonnenlichter über Wogen und Dünen, und das Wrack eines Schiffes zum Strande. Wer von uns möchte vor dem Bilde in der Wirklichkeit lange aushalten? und Morgenſtern's Bild hält den Beſchauer wie in Banden feſt, indem es nicht nur die Wirklichkeit mit dem vollen Schein der Wahrheit — die Wolken ſind zum Zerblaſen! — wiedergiebt, ſondern weil es uns zugleich den mit der Natur vollkommen vertrauten, ihre Erſcheinungen mit Innigkeit in ſich aufnehmenden und ſie mühelos, abſichtlos und mangellos — wie ſie ſelbſt — offenbarenden Geiſt des Künſtlers zeigt.

Das Bild des jungen Stieler verdient Beachtung, weil es ein redliches Streben nach einfacher Naturwahrheit in Haltung und Bewegung der dargeſtellten Figur und einen ſichtbaren Fortſchritt gegen frühere Arbeiten bekundet. Es iſt ein ſchwarzwälder Bauernmädchen mit dem Strickſtrumpf, mit deſſen Garn ein Kätzchen ſpielt, Lebensgröße, Kniefück.

Das Meraner Mädchen im Sonntagsputz, von F. Schön, im Sonnenſtreiflicht am offnen Fenſter ſitzend, iſt ein freundliches, wenn auch nicht ganz unbefangenes Bild, mit der Aufgabe, die mannigfachen Licht- und Reflexwirkungen zu zeigen, für welche letztere aber das ſehr im Schattenton gehaltene Zimmer zu wenig Urſach bietet.

II. c. Badende Mädchen von Conrad Zeller in Zürich; der Chiemſee mit der Herreninſel von Adolph Kratochwile in Prag; ein Chorknabe von Julius Scholz in Dresden; eine Partie aus der Marcuskirche in Venedig von Guſt. Seeberger in München; ein Jahrmarkt im bayriſchen Gebirge von C. v. Enhuber in München; S. Maria della Salute in Venedig von Ed. Gerhardt in München.

Dieſes letztere Bild giebt uns die berühmte Kuppelkirche des Longhena im Mondenlicht, allein in einem ſo gemäßigten, daß wir dadurch nicht an Italiens Himmel uns gemahnt finden, wohl aber ſo poetiſch in der Auffaſſung und ſo ſtreng in der Zeichnung und Perſpektive, daß wir uns doch in dem Zwielicht befriedigt zurecht finden.

Enhuber's Bild iſt eine heitere Volksſcene aus einem Jahrmarkt im Gebirge. Von der geſammten wandernden Induſtrie hat man nichts vor ſich, als einen Kitt- und Fleckſeifenfabrikanten, der ſeinen Tiſch vor einem durch eine Freitreppe zugänglichen Wirthshaus aufgeſchlagen hat. Mit der allbekannten unerſchöpflichen Beredtſamkeit dieſer Leute lockt er Jung und Alt, hübſche Burſchen, feine Dirnen, dumme Kinder zu ſich heran, und zeigt ſeine Kunſt der Reinigung an dem Rockkragen eines alten Bauern, der wie ein Märtyrer — den Rücken natürlich gegen ihn — vor ihm ſteht und Noth hat, das Töchterchen zu beſchwichtigen, das in Furcht lebt, die deklamirend erhobene Hand des ſchrecklichen Mannes, der den Vater beim Kragen gepackt, werde mit Schlägen niederfallen. Den Kittofen verſorgt die Frau des Induſtriellen und erhitzt eben einen Tellerſcherben über dem Kohlenbecken, und ſieht gar nicht, daß ihr auch ein Gypsengel, der auf dem Flug vom Ofen herab den Flügel gebrochen, zur Herſtellung dargereicht wird, und daß ein Handwerksburſch die Scherben eines Pfeifenkopfes in ſeinem Torniſter zuſammenſucht zum Zuſammenlöthen. Ländlich ſittlich! und ſo haben ſich mit dem Herrn Landrichter, der mit wohlgefälligem Lächeln — er hat eben die Cigarre abgeſetzt, um ſeiner Empfindung ungehinderten Ausdruck zu geſtatten — dem Marktſchreier zuhört, auch einige Ziegen eingefunden, die inzwiſchen an dem Schauſpiel weniger Theil nehmen. Die Anordnung erſcheint durchaus ungeſucht, zeigt aber eine ſehr verſtändige Vertheilung der Figuren, wie eine geſchickte Benutzung der Lokalitäten. Die Charaktere ſind alle gut ſtudirt und wahr in Stellung, Bewegung, Phyſiognomie und Ausdruck. Allerlei kleine Züge, die hier ganz am Platze, beleben die Darſtellung; ſo hat der Fleckmann ſeinen Bierkrug in eine Lücke geſchoben, die am Treppengeländer hinter ihm durch eine loſe Latte entſtanden, und dergl. m. Auch in der Farbe macht das Bild einen guten Geſammteindruck und hat nichts Störendes in der Behandlung.

II. d. Kinder, die aus der Schule gehen, von C. Hohnbaum in München; ein Brunſthirſch, auf den Wechſel tretend, von Graf Oscar v. Krockow in München; ein Mädchen, das Blumen begießt, von L. Zahn in München; eine nächtliche Kirchweihſcene von M. Müller in München; das Urbachthal im Berner Oberlande von J. G. Steffan in München; eine Mutter, die ſich von der Magd ihr Kind geben läßt, von J. Zimmermann in München.

Das Bildchen von Hohnbaum iſt ein luſtiger Einfall. Die Schule iſt aus; es regnet aber, was vom Himmel herunter will und von Regenſchirmen iſt nur ein einziger, total zerriſſener da, in der Hand eines Buben. Thut nichts! Nur nicht länger im Schulhaus! Drei Mädchen flüchten ſich unter den Schutz des Schulkameraden und ſeiner Schirmruine, während ein anderer Bube mit wahrem Wohlbehagen ſich durchregnen läßt. Der Künſtler zeigt in dieſem Bildchen viel Sinn für Charakteriſtik, und für Farbe und Farbenzuſammenſtellung. Möge er ſich aber Aufgaben ſuchen, die jenſeit der fliegenden Blätter und Bilderbogen liegen!

Steffan's Schweizerlandſchaft iſt ein Bild von großer Schönheit, Wahrheit und Meiſterſchaft, macht aber einen unheimlichen Eindruck. Wir ſtehen am Eingang in ein von hohen, immer enger zuſammentretenden Felſengebirgen gebildetes Thal. Heller, greller Sonnenglanz unmittelbar vor uns, wie auf Schneehöhen und Wolken, aber dicht daneben eine pechſchwarze Wetterwolke, die das Thal in Nacht und Waſſer zu begraben droht.

II. e. Landſchaft von F. v. Hochſtetten in München; Schifffermädchen auf dem Chiemſee von M. v. Menz in München; Landſchaft vom Bodenſee von J. Moosbrugger in München; badende Knaben von G. F. Papperitz in Dresden; eine Winterlandſchaft von C. Ockert in München; zwei Genrebilder von Franz Eybl in Wien; eine Scene aus dem Rückzug der Franzoſen aus Rußland 1812 von A. Adam in München.

Wem das größte Trauerſpiel der Neuzeit, der Krieg von 1812 in ſeinen Einzelheiten aus dem Gedächtniß geſchwunden, wem ſelbſt die ergreifenden Schilderungen Rellſtab's in ſeinem „1812" betitelten Buche nicht gegenwärtig, der trete vor dieſes Bild, das — obſchon nur eine kleine Nebenſcene des großen Dramas — das Ereigniß in ſeiner ganzen Furchtbarkeit vor Augen ſtellt. Vor uns liegt eine weite Schneewüſte, deren Horizont im grauen Schneehimmel und dichtem Schneegeſtöber verſchwindet. Wo der Blick frei iſt, da ſehen wir in ungeordneten Schaaren die Truppen zurückgehen und nur einzelne Colonnen mit letzten Kräften und Mitteln den Verſuch machen, den Rückzug gegen die Heerſäulen der Ruſſen und ihre Koſakenſchwärme zu decken. Die völlige Hülf- und Rettungsloſigkeit der Fliehenden deckt eine einzige Scene im Vordergrunde auf. Da ſteht an ſeine Kanone gelehnt ein Artilleriſt; nein, er ſteht nicht, er ſinkt im nächſten Augenblick zuſammen; Hunger, Kälte und Ermattung haben ihn bereits taub gemacht für das Commandowort ſeines Officiers. Ein Pferd vor der Kanone iſt gefallen, die andern beiden können keinen Schritt mehr thun. Die Kanone zu retten, werden die Pferde von der nächſten Reiſecquipage genommen, die, edlerer Abkunft, noch einige wenige Kräfte zuzuſetzen haben. Wem mag ſie gehören? Kein Eigenthümer iſt zu ſehen. Vom Kutſchbock wird der zurückgelaſſene Pelz genommen; in das Innere des Wagens drängen ſich, als gewährte es wenigſtens gegen das Erfrieren Schutz, mehrere Soldaten auf einmal; andere haben die Reiſekoffer geöffnet und ſich — ſelbſt unter Kolbenſtößen vorübergetriebener Kameraden — über die Mundvorräthe geworfen. Hier glaubt ein Freund noch den erfrierenden Freund in ſeinen eigenen, vor Kälte ſtarren Armen zu erwärmen; dort ſchauen die hohlen Augen halb im Eis verſunkener Krieger zwiſchen Pferdeleichen hervor; aus einem umgeſtürzten Bagagewagen kriecht ein Weib hervor, um mit ihrem neugebornen Kinde in das ſchon bereite kühle Grab zu ſinken. Wo ſich dem Transport der Kanonen und Munitionswagen das leiſeſte Hinderniß, ein kleiner Schneehügel in den Weg ſtellt, da fallen Roß und Mann und verſinken, und vergeblich ſchieben Soldaten an einem Geſchütz, deſſen Beſpannung zur Hälfte am Boden liegt. Und ſo haben wir nichts vor Augen, als Rathloſigkeit, Flucht, Ermattung, Verzweiflung und Tod — mit aller Wucht der Wahrheit; denn der Künſtler ſchildert als Theilnehmer und Augenzeuge und mit vielerprobter kunſtreicher Hand.

Die beiden Genrebilder von Eybl ſind äußerſt überraſchend. Seit den alten Holländern hat meines Wiſſens noch kein Künſtler mit einem ſo ausdauerndem Fleiße das Detail behandelt. Da iſt eine alte Frau im Lehnſtuhl eingeſchlafen, während ihre Tochter ihr aus einem Buche etwas vorgebetet hat, und das Enkeltöchterchen Seifenblaſen über die Stuhllehne fliegen oder fallen läßt; dann wieder eine Alte, wie ſie, ſich beſprengend, aus der Kirchthüre tritt. Hier iſt eine ganz reflexionsloſe Hingebung an die Wirklichkeit, ohne Wahl und Abſicht, ſo daß ſogar der nothwendige Zuſammenhang fehlt (wie bei der Seifenbläſerin, die gar zu zufällig im Bilde ſteht). Die Modelle, wie ſie das Leben dem Künſtler geboten, ſind mit der größten Treue und dem eindringlichſten Studium nachgebildet, jede Falte im Rock wie im Geſicht mit Unbefangenheit copirt; das Ganze aber durch einen gleichmäßigen Farbenton in Haltung gebracht und

von Anfang bis zu Ende mit derſelben Liebe und demſelben Fleiße durchgeführt.

II. f. Eine Gebirgslandſchaft von W. Fries in München; eine Iſarlandſchaft von H. Beckmann in München; Bauern auf dem Felde von Fr. Voltz in München; ein Architekturbild, Inneres von Conr. Hoff in München; ein Kunſtreiterſtall von Em. Volkers in München; die Teſtamentseröffnung von Danhauſer in Wien.

Seit Willie gezeigt hat, welche dankbare Stoffe Familienerlebniſſe dem Genremaler bieten, wie namentlich über der Verlaſſenſchaft eines Dahingeſchiedenen die verſchiedene Denkweiſe der Erben auf intereſſante Weiſe zu Tage kommt, haben dergleichen Gegenſtände mannigfache Bearbeitung erfahren. Im Bilde Danhauſer's haben wir eine rechte, unglückliche, und eine linke, glückliche Seite und eine unparteiiſche Mitte. Da ſitzt in einem vor Zeiten ausgeweißten Zimmer, zwiſchen Büchern und Urkunden, Hausrath und einer offnen, gefüllten Geldkiſte, an einem grünbehangenen Tiſche mit freundlicher Miene, ſchwarzem Käppchen und ſchwarzem Kleid eine obrigkeitliche Perſon, ein geöffnetes Codicill in der Hand. Was er daraus mitgetheilt, hat die Verſammelten in die höchſte Aufregung verſetzt. Zu ſeiner Rechten ein Mann mit allen Anzeichen großer Wohlhabenheit, daneben ſeine Tochter verrathen durch den Sturm des Zornes in ihren Geſichtern, daß ſie in ihren zuverſichtlichen Erwartungen gänzlich betrogen ſind; ein dritter Angehöriger, indem er durch eigne Einſicht ins Teſtament ſich überzeugen will, daß er etwas Beſſeres erwartet als erhalten hat. Ein junger Mann neben der Dame, die Lippen ſinnend am Stockknopf und noch leicht ihr zugeneigt, würde über einen anſtändigen Rückzug nachzudenken ſcheinen, wenn er nicht gar zu jung für die Dame wäre. Nun auf der andern Seite eine Familie mit allen Anzeichen der Armuth und des Drucks, plötzlich in die Region irdiſchen Glückes gehoben durch das Teſtament des reichen Herrn Vetters (der freilich ſchon bei Lebzeiten ein wenig an ſie hätte denken können). Sehe ich recht, ſo iſt die vor Freude in Ohnmacht ſinkende Frau, die ihr Sohn zu ſtützen ſich bemüht, die Univerſalerbin; ihr Vater, ein alter Mann, der ſich niedergeſetzt aus Schwäche, davon noch obendrein die Krücken hinter ihm Zeugniß ablegen, macht vergebliche Anſtrengungen, ſeine Tochter zu halten oder zu umarmen. Am Tiſch befinden ſich noch zwei unparteiiſche Zeugen, davon der eine mit halbſchadenfroher Miene auf die Erzürnten blickt und eine Priſe nimmt. Den Hauptgegenſatz aber zu der Seelenbewegung der Betheiligten bilden Knochen, Bücher und Büchſen im Wandſchrank, eine ausgeſtopfte Eule darauf, ein Globus, ein Fernrohr, eine Wanduhr, eine Karte von Amerika, der muthmaßlichen Quelle der Reichthümer des Erblaſſers, und endlich ſein aus dem Nebenzimmer hereinblickendes freundliches, wohlwollendes Geſicht im Goldrahmen. Geiſtvoll in der Compoſition, lebendig in der Darſtellung, höchſt ausdrucksvoll namentlich in den Köpfen und durch kleine Charakterzüge, z. B. der Gewohnheit des einen Zeugen, den Fuß krumm zu ſetzen ꝛc., vortrefflich in Farbe und Stimmung, fehlt dem Bilde doch zur vollkommenen Wirkung ein etwas über die bloße Geldregion hinauftragender Schwung, eine gleichmäßigere Durchbildung der Charaktere und eine mehr liebevolle als virtuoſenhafte Behandlung. Die gelungenſten Figuren ſcheinen mir der erzürnte Enterbte und die obrigkeitliche Perſon.

Das ländliche Bild von J. Voltz, Bauern auf dem Feld in früher Morgenſtunde, iſt ein freundliches, anſpruchloſes Idyll, in welchem ſelbſt der Himmel auf irgend eine beſondere Erſcheinung Verzicht leiſtet und alles ſich nur im gewohnten Geleiſe wohl befindet.

II. g. Des Großvaters Beſuch von J. G. Meyer in Berlin; ein Chriſtuskopf von J. C. Schall in Berlin; eine italieniſche Landſchaft von G. Köbel in München; ein Frachtfuhrwerk von J. A. Klein in München; ein ländliches Scheibenſchießen von H. Burkel in München.

Köbel's Landſchaft iſt ſonnig und ſchön in der Anordnung; Burkel's Lengrieſer Bauern verleugnen ihre derbe Natur und ihren guten Humor nie und nirgend.

II. h. Tyroler Landſchaft von J. B. Kreitmayr in München; Fauſt ſieht in der Hexenküche das ſchönſte Weib, von Eng. Seibertz in München; das Innere eines Jägerhauſes von C. Cramer in München; eine Sennerin mit Kühen von Habenſchaden in München; Bildniß der Kaiſerin von Oeſtreich von F. Kaulbach.

Das Stillleben Cramer's iſt durch ſeine ganz außerordentliche Farbenwirkung und Harmonie, durch eine ſehr gleichmäßige Behandlung und Durchführung, ſo wie durch die Zeichnung von Hund, Wildenten und Jagdgeräth ein in ſeiner Art vortreffliches Bild. In dem kleinen Bildniß der Kaiſerin von F. Kaulbach iſt es dem Maler gelungen, die heitere, mädchenhafte Anmuth der hochgeſtellten und allgeliebten Frau in anſpruchloſer Weiſe wieder zu geben.

(Schluß folgt.)

Studien über Berlin's bürgerliche Baukunſt.

Von **W. Lübke.**

Es wäre eine lohnende Aufgabe, die Geſchichte einmal vom Standpunkt der baulichen Einrichtungen aus aufzufaſſen. Finden doch die geſellſchaftlichen Verhältniſſe, die Beziehungen des Familienlebens, die häuslichen Gewohnheiten, die Geſchmacksrichtung und der Schönheitsſinn einer ganzen Zeit nirgends einen ſo unmittelbaren, ſo unverfälſchbaren Ausdruck, wie gerade in den Gebäuden, welche ſie aufführt. Freilich muß man nicht an der Schale kleben bleiben, obwohl ſelbſt das Aeußerlichſte der architektoniſchen Formenſprache für den ſinnigen Betrachter nicht ohne tiefere Bedeutung iſt. Man hat auch noch nicht genug gethan, wenn man bloß die Façade eines Bauwerkes ins Auge gefaßt hat; denn wenn dieſe auch, gerade wie das menſchliche Antlitz, eine organiſch nothwendige Ausprägung des Innern ſein ſoll, ſo iſt dies doch nur ſehr ſelten der Fall, und es wird immer nothwendig ſein, auch die Anlage des Grundriſſes, den wir die Seele des Gebäudes nennen möchten, mit ſeiner glänzenden Schauſeite in Vergleichung zu ſtellen.

Mit Recht nennt man Berlin eine moderne Stadt. Wenn irgend eine, ſo iſt ſie frei von mittelalterlichen Ueberreſten, wurzelt ſie durchaus auf dem Boden moderner geſellſchaftlicher und ſtaatlicher Einrichtungen, ſteht ſie in ihrer ganzen baulichen Hülle in Uebereinſtimmung mit dem Geiſte, der ſie erfüllt. Was das heißen will, wird man ſich am beſten durch den Vergleich mit irgend einer jener tüchtigen deutſchen Städte klar machen, welche ein modernes Leben gleichſam in einer größtentheils mittelalterlichen Haut fortſetzen, wie Nürnberg, Braunſchweig, Münſter und Andere. Wie maleriſch iſt eine ſolche Stadt mit ihren hohen, ſchmalen, reichverzierten Giebelhäuſern, die ſich in liebenswürdiger Unregelmäßigkeit an den engen, krummwinkligen Straßen erheben, ſich in traulicher Gruppe um den Mittelpunkt altehrwürdiger Kirchen mit ihren lindenbeſchatteten Plätzen drängen! Aber die Bewohner haben meiſtens wenig Sinn für das Maleriſche. Sie fühlen ſich eingeengt, gedrückt in ihren alten Häuſern und wünſchen ſich großräumige, breitgedehnte, moderne Wohnungen. Natürlich! das heutige Leben ſoll ſich eines Gefäßes bedienen, welches aus den Vorausſetzungen ganz andrer Kulturverhältniſſe erwachſen iſt. Wozu, fragt man, dieſe hohen Dach- und Bodenräume bei ſo engen, ſchmalen, niedrigen Stuben, bei ſo wenigen bewohnbaren Stockwerken, bei ſo geringer Fenſterbreite und ſo ſpärlicher

Beleuchtung! Nun pulst ein neues Leben darin, dem es bald in der alten Schale zu enge wird. Was Wunder, daß es dieselbe sprengt, daß es hie und da die Fühlhörner herausstreckt, die Glieder dehnt, und sich allmählig durch Umbau, Niederreißen und Neubau eine ganz andere Umhausung schafft! Wir können solches Thun nicht schmähen, obschon wir zugleich die ungegründete Neuerungssucht, die ungescheut mit den kostbarsten Denkmälern der Kunst tabula rasa macht, nicht entschieden genug verurtheilen können. Denn so weit sich das irgend mit den unabweislichen Bedürfnissen der Gegenwart verträgt, ist es uns heilige Pflicht der Pietät, die großen Werke unsrer Vorfahren, die ehrwürdigen Zeugen ihres männlichen Geistes nach Kräften zu erhalten.

Fassen wir solch ein schmalstirniges, hochgiebeliges mittelalterliches Haus ins Auge, so gibt es uns ein treues Bild des deutschen Bürgers jener Zeit. Ein scharf für sich abgeschlossenes Individuum erhebt es sich, trägt frei, voll Selbstgefühl sein Haupt empor, bietet sich nach der Straße zu abwehrend aber repräsentirend, indem es mit buntem Schmuck, zierlichen Säulchen und durchbrochenen Giebelthürmchen sich bekrönt. So schließt sich eine ganze Reihe solcher Häuser dicht aneinander, lauter bestimmt ausgeprägte Individuen, gerade so wie jene mannhaften Bürger sich zu Schutz und Trutz einmüthig zusammenschaarten, unter selbstgemachten Gesetzen und selbstgewählten Obrigkeiten, die der vollen Entfaltung einer kräftigen Persönlichkeit kein Hinderniß entgegenstellten. Und im Innern dieses mittelalterlichen Hauses ersteht deutlich vor unsern Augen das eigenthümliche Leben, das hier seinen Sitz und Tummelplatz hatte. Vorn die schmalen Stuben sind dem geschäftlichen Verkehr, dem kaufmännischen oder handwerklichen Treiben gewidmet; der enge Flur führt uns in die Küche, die meistens durch zwei Stockwerke reicht; da ist der sauber gehaltene, künstlich verzierte Heerd mit den Bildnissen der Schutzpatrone; durch die hohen kirchenartigen Fenster fällt ein reiches Licht trotz der kleinen grünen, rund und vieleckig zusammengesetzten, dick verbleiten Scheiben und theilt selbst den oben gelegenen Schlafkammern, die mit schmalen Fenstern sich gegen die Küche öffnen und eine beständige Gelegenheit zum Beaufsichtigen bieten, einen spärlichen Lichtschimmer mit. Hinter der Küche aber steigt man mit mehreren Stufen hinauf in das große Familienzimmer, das auf den stillen Hof hinausgeht, und mit seinen bemalten Scheiben dem Tage nur schwachen Eingang verstattet. Hier an dem schweren eichenen, mit Schnitzwerken gezierten Tische hat die Familie in derber Pracht jener Zeiten alle Festlichkeiten gefeiert, welche den Kreislauf eines Familienlebens bezeichnen. Im oberen Geschoß aber sind die Wohnzimmer, und da könnt Ihr manchmal hinter den kleinen Scheiben des keck vortretenden Erkers ein blühendes Mädchenantlitz neugierig auf die Straße hinablauschen sehen. Alle übrigen Räume sind Vorrathskammern und Waarenlager, von den geräumigen Kellern bis in die Firste des hohen Daches hinauf. Denn solch eine seßhafte Bürgerfamilie, welche Jahrhunderte lang in dem von den Vorfahren ererbten Hause saß, hielt etwas auf festen Besitzstand, auf reichliche Vorräthe in Küche, Keller und Speicher, wie gering auch, im Gegensatze zu unsrer kurzathmigen Zeit, der Geld- und Waarenumsatz dadurch werden mochte.

Welchen Unterschied bietet dagegen ein modernes Haus in einer großen Stadt! Schon für den ersten Anblick ist es charakteristisch, wie eine mittelalterliche Straße aus lauter einzelnen scheitrecht aufsteigenden Bau-Individuen besteht, und in eben so viele luftige Giebel ausklingt, während in einer modernen Straße die schweren, lastenden Horizontal-Linien überwiegen, und selbst die Dächer sich hinter horizontalen Brüstungen oder vorgelegten antikisirenden Tempelgiebeln verstecken. Das mittelalterliche Haus erstreckt sich in die Tiefe; das moderne in die Breite. Das mittelalterliche prägt das Wesen seines Besitzers aus, wie das Schneckenhaus das seines Inwohners; das moderne beherbergt nicht eine Familie, sondern einen Complex von Familien, ein Phalanstere, ein ganzes Hundert von Menschen. Darin liegt es schon gegeben, daß es keinen individuellen Eindruck machen kann, daß es eine Conformität mit seinen Nachbarn hat, welche, ohne die Verschiedenheit des Farbenanstrichs, uns im Ungewissen darüber lassen würde, wo ein Haus anfängt, und wo das Andere aufhört. In der That kann man sich auch ein modernes Haus beliebig in die Breite und Höhe vergrößert denken, man braucht nur auf- und hinzusetzen, während das mittelalterliche Giebelhaus ein in sich fertiger, geschlossener Organismus ist. Ja, es liegt etwas von dem Communismus unsres heutigen Lebens in der Anordnung und Erscheinung eines modernen Hauses! Dieser Communismus beginnt mit dem Hausschlüssel, setzt sich durch den gemeinsamen Flur und Aufgang fort und endet im Hofraume mit dessen Waschküche, Bleichplatz, Blumengärtchen (wenn man sich zu solchem Luxus aufschwingt!) und anderen minder erfreulichen, aber eben so nothwendigen Gemeinsamkeiten. Und der mittelalterliche Bürger durfte freimüthig und zuvorkommend mit seinem Nachbarn Umgang pflegen, da er sich immer wieder in sein eigenes Haus wie in eine Burg zurückziehen konnte, während der moderne Hausbewohner, mit vielen andern in ein Gebäude zusammengepfercht, sich vor der zu unmittelbaren Nähe durch kalte, strenge Absonderung schützt. Durch dies zu nahe Zusammenwohnen wird der Begriff der Nachbarschaft gänzlich aufgelöst, und in unsern modernen Miethshäusern gibt es nur Hausgenossen, aber keine Nachbarn mehr. Dies wird freilich durch die Verschiedenartigkeit der Stände, die ein Haus bewohnen, mit bedingt. Denn auch darin stellt jedes einzelne Wohnhaus einen Mikrokosmus unsres staatlichen Lebens dar, welches eine so große Menge von Rangabstufungen in einem Gemeinwesen vereingt.

Mit einem Worte: wir haben keine Wohnhäuser, sondern Miethhäuser. Da wird es denn auch Keinem einfallen können, sich so wohnlich einzurichten, so ganz behaglich zu fühlen, daß er sich wirklich ganz „wie zu Hause" vorkäme. Denn wer weiß, wie lange er bleibt, ob nicht er oder der Wirth nach Ablauf der paar Jahre des Contraktes einen Auszug für zweckmäßig erachten wird. Unser modernes Wohnen wäre trefflich geeignet, uns für die Ansicht heranzubilden, nach welcher wir „nur Pilger hinieden" sind, denn wir führen kein seßhaftes Dasein mehr, sondern sind zum Nomadenthume, wenn auch einem sehr civilisirten, zurückgekehrt. Da sieht man denn, wie die beiden äußersten Ringe der Kette sich verbinden! Und nun, wer sollte unter solchen Umständen für große Vorräthe sorgen! Man geht auf den Markt und kauft sich seine Bedürfnisse für den Tag, für die halbe, oder die ganze Woche in kleinen Quantitäten ein. Da bedarf es nicht großer Vorrathsräume. Also fort mit den hohen Giebeln der alten Häuser! richten wir sie zu zweiten, dritten und vierten Stockwerken ein, und was die Keller betrifft, so werden auch die für menschliche Wohnungen gut genug sein. So kommt es, daß zwar ein Theil unsrer heutigen Wohnungen gesund, hell und luftig ist, ein großer Theil dagegen seinen armen Bewohnern die Gesundheit zu Grunde richtet, während in den mittelalterlichen Häusern zwar an Luft und Licht kein Ueberfluß war, dagegen auch keine so große Ungleichartigkeit der Wohnräume für die verschiedenen Klassen der Gesellschaft bestand.

Hat man eine Vorstellung von den Gegensätzen des gesellschaftlichen Lebens im Mittelalter mit denen der Jetztzeit gewonnen, so ist es auch natürlich, daß die äußere architektonische Gestaltung des Daseins nicht ausschließlich nach mittelalterlichen Kunstformen greifen darf. Sie findet für ihre Zwecke das Entsprechende großentheils in den horizontalen Gliederungen und der Detailbildung der antiken Style. Haben wir uns ja, nach allen Nachrichten und den

aufgegrabenen Beiſpielen von Pompeji zu ſchließen, auch die großen römiſchen Städte durchweg aus ähnlichen Miethshäuſern zuſammengeſetzt zu denken, wie die unſrigen ſind! Die Weltgeſchichte iſt keine Reihe von Capricen oder geiſtreichen Einfällen. So war es auch keine Caprice, daß, nach der gänzlichen Auflöſung des Mittelalters, die neue Zeit wieder nach den architektoniſchen Formen der Alten zurückgriff, und der tüchtige, geſunde Renaiſſance-Styl, der aus dem Beſtreben hervorgegangen iſt, die antiken Formen auf moderne Bedürfniſſe anzupaſſen, iſt bis jetzt noch immer der charaktervollſte und genügendſte Ausdruck, den das moderne Bewußtſein ſich geſchaffen hat. Wir dürfen die neuere Baugeſchichte ſeit dem 16. Jahrh. ebenſowenig eine Verirrung nennen, wie wir gewiſſen fanatiſchen Stimmführern beipflichten können, wenn ſie die ganze Geſchichte ſeit der Reformation eine Verirrung und Deformation ſchelten. Doch ſind auch auf dieſem Gebiete der Aneignung antiker Formen ſo manche Entwicklungsphaſen zu beobachten, die ſo intereſſante Streiflichter von den gleichzeitigen Kulturzuſtänden empfangen, daß einige kurze Betrachtungen darüber wohl gerechtfertigt erſcheinen. Wir knüpfen dieſelben an die Entwicklung Berlins als einer durch und durch modernen Stadt an.

Mit Ausnahme der alten Theile des Schloſſes, die indeß auch ſchon die Formen des ſpäteſten gothiſchen Styls zeigen, hat die Stadt keine mittelalterlichen Baureſte aufzuweiſen. Wir ſprechen hier nur von Privat-Architektur, denn ſonſt müßten wir der Nikolaikirche gedenken, eines gothiſchen Baues, der in den untern granitnen Theilen ſeines Thurmes noch die Spuren der erſten romaniſchen Anlage des beginnenden 13. Jahrh. zur Schau trägt, ſo wie des einfachen, aber geſchmackvollen Backſteingiebels neben der Kirche, und vor Allem der Kloſterkirche, die ein bemerkenswerthes Beiſpiel frühgothiſcher Backſtein-Architektur iſt. Auch das kann uns hier gleichgültig ſein, daß 1202 ein päpſtlicher Ablaßbrief die Exiſtenz der älteſten Pfarrkirche Berlins, zu S. Nicolaus, beweiſt, ſo wie daß 1238 auch in Köln bereits ein Pfarrer Simon namhaft gemacht wird. Dagegen wollen wir darauf hinweiſen, daß der Anfang der Stadt Berlin in der Gegend des Mühlendammes zu ſuchen iſt, und daß eine Zeitlang die Stadt, die ſich wie gewöhnlich um ihren kirchlichen Mittelpunkt angeſiedelt hatte, mit ihrer ganzen Ausdehnung nur die Stralauer und Spandauer Straße, den Molkenmarkt und Mühlendamm umfaßte, wie ſchon durch die Exiſtenz der Jüdenſtraße bewieſen wird, die wie überall am äußerſten Ende der Stadt lag. Jenſeits derſelben war Nichts weiter angebaut, ſonſt hätte 1271 der Landesherr den Platz zum grauen Kloſter nicht ſchenken können. Erſt gegen Ende des 13. Jahrh. entſtand eine Erweiterung, die ſich auf die Kloſterſtraße, den neuen Markt ſammt der Marienkirche erſtreckte. Köln dagegen begann mit der Fiſcher- und Brüderſtraße, der Petri- und Dominikanerkirche, und es war ſelbſt 1442 der zu Köln gehörige Platz des Schloſſes noch ganz unbebaut; ja bis 1573 war der Luſtgarten ein wüſter Moraſt, und von der breiten Straße ſtand nur die der Reitbahn gegenüberliegende Seite, alles Andere bedeckten Gärten und Wieſen, die ſich im Namen der Grünſtraße noch verewigt haben.

Aus der früheren Geſchichte der Stadt wollen wir nur noch erwähnen, daß 1307 beide Städte einen gemeinſamen Rath ernannten und an der langen, damals „neuen" Brücke ein gemeinſchaftliches Rathhaus erbauten. Wir haben hierbei zu bewundern, mit welcher Staatsklugheit man die Rivalität der Städte unſchädlich für's Gemeinwohl zu machen wußte. Zwei Drittel des Rathes kamen nämlich auf Berlin, ein Drittel auf Köln; aber jene beiden Drittel wurden von Kölnern aus der Zahl der Berliner Bürger, dieſes dritte dagegen umgekehrt von Berlinern aus der Zahl der Kölner erwählt. Sodann erinnern wir daran, daß ſeit 1440 die Beſtrebungen der Kurfürſten nach Bezwingung der verbrüderten Städte begannen, daß man nach dem alten Spruche „Divide et impera" zuerſt mit der Theilung der Städte in zwei Rathsverſammlungen anfing, und durch Niederreißen eines Theils der kölniſchen Stadtmauern und Erbauung eines Schloſſes den Ausſchlag gab. Dies rief, ſelbſt bei den dem Landesherrn ſtets mehr zugeneigten Kölnern, im Februar des Jahres 1448 einen allgemeinen Aufſtand hervor, der zwar anfangs glücklich ablief, zuletzt aber zur Unterjochung der Städte führte. Sie mußten die damals für ſie enorme Summe von 37,300 Gulden bezahlen, die Lehen zurückgeben und waren dadurch nicht allein in ihrer Unabhängigkeit, ſondern in ihrem Wohlſtande zu Grunde gerichtet. Von nun an verſchwinden die mittelalterlichen Städte Berlin und Köln allmälig, und es geht aus ihnen das moderne Berlin hervor.

Heutzutage dürfen wir mit Recht Berlin eine ſchöne Stadt nennen. Vor zwei Jahrhunderten aber möchte es ſchwer geworden ſein, Schönes an ihr zu entdecken. In Zeiler's Itinerarium germanicum 1632 heißt es von Berlin und Kölln: „ſind nicht ſonderlich groß und von ſchlechten Gebäwen", was Abraham Saur's Städtebuch noch 1650 nachſchreibt. Damals zählte Köln 364, Berlin 845 Häuſer, davon obendrein der vierte Theil leer ſtand. Ueberhaupt ließen in der erſten Hälfte des 17. Jahrh. die enormen Brandſchatzungen der Schweden und Oeſterreicher, beſonders des Feldmarſchalls Wrangel, und die Erpreſſungen des Statthalters Grafen von Schwarzenberg in der unglücklichen Stadt keinen Wohlſtand aufkommen. Außerdem mußte dieſe auch die Garniſon erhalten, die jedoch, wenn die Feinde anrückten, auf Bitten der Stadt, „um mehreres Unheil zu verhüten", nach Spandau oder Brandenburg abzog. Im J. 1641 ließ der Graf Schwarzenberg aus Furcht vor einem nicht eintretenden ſchwediſchen Ueberfall ſämmtliche kölniſchen Vorſtädte niederbrennen.

So iſt es denn kein Wunder, daß wir um die Mitte des 17. Jahrh. die Stadt in einem halbbarbariſchen Zuſtande finden. Die meiſten Straßen lagen verödet oder zum Theil unbebaut. Wo jetzt die Burgſtraße, da zog ſich hin und wieder ein elender Gang an der Spree hin, unterbrochen von Häuſern, die auf Pfählen in den Fluß hinausgebaut waren. Die h. Geiſtſtraße war größtentheils ein wüſter Platz, wo die Tuchmacher ihre Tücher ausſpannten. In der Kloſterſtraße waren unbebaute Plätze, und der Mühlendamm war gar nicht mit Häuſern beſetzt. In Köln hatte die Fiſcherſtraße nur elende Hütten, die Grünſtraße, die Roßſtraße waren nur zum Theil angebaut, am Gertraudtenthor in der Gegend des jetzigen Spittelmarktes und um das Rathhaus erhoben ſich einzelne Häuſer. Bekanntlich war ſelbſt in viel ſpäterer Zeit der Spittelmarkt die äußerſte Gränze von Berlin, und der jetzt auf dem Dönhofsplatz ſtehende, als Meilenſtein dienende Obelisk ſtand damals, obwohl auf derſelben Stelle, vor dem Thore. Die breite Straße war mit Fleiſchſcharren und Krambuden verbaut, bis erſtere in die danach benannte Scharrenſtraße verlegt wurden. Auf dem Schloßplatz war der Dom, der Kirchhof und die Stechbahn; wo die jetzige Stechbahn, lag ein wüſter Platz, an das Palais des Grafen Schwarzenberg in der Brüderſtraße ſtoßend. Das Schloß war im armſeligſten Zuſtande, faſt gänzlich verfallen, der Luſtgarten zum Theil ein Moraſt, die Hundebrücke, heute als Schloßbrücke der Stolz und die Zierde der Reſidenz, war ein elender Holzbau, und hinter ihr fing gleich der Thiergarten an. „Man ſtelle ſich nun aber vor, ſagt Nicolai in der Einleitung zu ſeiner Beſchreibung der Stadt p. XXVI, daß ein Theil der Straßen, beſonders an den Häuſern, nicht gepflaſtert, oder das Pflaſter gänzlich verdorben war, daß viele Häuſer mit Schindeln gedeckt waren und hölzerne oder lehmerne Schornſteine hatten, daß die Brunnen offen und wie auf den Dörfern mit

großen Schwengeln und Kübeln versehen, und dann noch sehr viele davon verschlammt und unbrauchbar waren, daß die wenigen Brücken verfielen, daher zum Theil für schwere Wagen die Ueberfahrt gefährdet war, daß der Auskehricht und anderer Unrath entweder gerade vor die Häuser geworfen oder in Winkel auf einen Haufen gebracht oder in den Strom geschüttet wurde, dessen Lauf sich hin und wieder hemmte, daß die Abzugskanäle fast allenthalben verstopft waren, daß die Schweine, welche die Einwohner dazumal in Menge hielten, auf den Straßen herumliefen und in dem Unrath und den verstopften Kanälen wühlten, und daß die Schweineställe zum Theil an der Straße und selbst unter den Fenstern der Häuser gebaut waren."

Noch im J. 1679 war der Platz vor der Stechbahn ohne Pflaster; 1654 waren alle Brunnen unbrauchbar, und kein Mensch in Berlin, der sie ausbessern konnte, so daß der Röhrenmeister von Küstrin geholt werden mußte. Als der Kurfürst 1624 dem Rath befahl, die Reinigung der Gassen anzuordnen (es war im August, und mögen dazumal liebliche Düfte die Berliner incommodirt haben!), antwortete derselbe, „es gehe jetzt nicht an, weil die Bürger mit der Feldarbeit beschäftigt wären." Neben der Petrikirche hinderte ein Chimborazo von Kehrichthaufen die Passage fast gänzlich, der erst um 1650 nach wiederholtem scharfem Befehl fortgeräumt wurde. Auf dem neuen Markte war seit langer Zeit aller Kehricht zusammengehäuft worden, so daß 1661 der Befehl erging, jeder Bauer, der zu Markte käme, solle eine Fuhre davon mitnehmen. Um 1600 schon hatte Kurfürst Joachim Friedrich's Gemalin Katharina auf ihrer Meierei eine Molkenwirthschaft angelegt und ließ die Milch auf dem danach genannten Molkenmarkt verkaufen, um die Bürger von der Schweinezucht abzubringen. Allein die damaligen Berliner scheinen mit einer solchen Zuneigung an jenen lieblichen Thieren gehangen zu haben, daß 1681 das Mästen der Schweine ausdrücklich durch den Kurfürsten verboten werden mußte.

Dies sind einige kleine Züge aus dem Bilde des damaligen Berlin, und sie bezeugen hinlänglich, welche Arbeit und Mühe es den thätigen und erleuchteten Herrschern gekostet haben muß, jenen Augiasstall zu säubern und die eingefleischte Liebe zu Kehrichthaufen, verstopften Kanälen, Schweinen und ungepflasterten Straßen den Berlinern des 17. Jahrhunderts auszutreiben. Die erste durchgreifende Umwandlung führte der große Kurfürst herbei. Er baute die verfallenen Häuser und das Schloß wieder auf, legte die „Linden" an, ließ die Straßen pflastern, und er ist es auch, dem Berlin die erste Straßenbeleuchtung verdankt. Denn 1679 erließ er einen Befehl, daß aus jedem dritten Hause eine Laterne herausgehängt werden müsse, wogegen sich die Bürger ebenfalls sehr sträubten. Nachher war es besonders Friedrich der Große, der durch seine Baumeister viele Privathäuser erbauen ließ und dadurch wesentlich zur Verschönerung der Stadt beitrug.

(Schluß folgt.)

Kupferstich.

Weiblicher Kopf von Leonardo da Vinci, gest. von J. C. Lödel. Gr. Fol. Preis 1½ Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel.

Wie wir aus einer im Beiblatt zum Deutschen Kunstblatt (Nr. 31) enthaltenen Anzeige ersehen, bildet vorliegender Kupferstich, mit Nr. I. bezeichnet, den Anfang zu einem umfangreicheren Kupferstichwerke, das unter dem gemeinsamen Titel: „Handzeichnungen berühmter Meister aus der Rudolph Weigel'schen Kunstsammlung, in treuen, in Kupfer gestochenen Nachbildungen" blattweise erscheinen wird. Es dürfte somit dieses Unternehmen als ein würdiges Gegenstück zu dem aus demselben Verlage hervorgegangenen und in anerkannter Trefflichkeit durchgeführten Werke: „Holzschnitte berühmter Meister u. s. w." heranwachsen und so den Sammlern von Handzeichnungen nicht minder wichtige und interessante Beiträge liefern, als jenes Werk den Sammlern von alten Holzschnitten darbot. In einer so kritischen Zeit, wie die jetzige, gehören derartige Unternehmungen zu den seltneren Erscheinungen. Um so mehr aber müssen wir die regsame Thätigkeit des Verlegers anerkennen, indem er das eigene Interesse an der Sache den damit zusammenhängenden fraglichen Interessen voranstellt und durch seine Presse, namentlich dem Kunststudium, unausgesetzt ein reiches, sowohl bildliches als literarisches Material liefert.

Obgleich wir das Original des vorliegenden Kupferstiches nicht kennen, so läßt doch dessen Behandlung mit ziemlicher Gewißheit voraussetzen, daß er jenes in treuester Weise, als eigentliches Facsimile, wiedergiebt. Dafür spricht wenigstens die überaus täuschende Nachahmung der originalen Manier. Sie besteht in einer Benutzung von Sepia-brauner Tusche, vermittelst welcher der Contour und die größeren Schattenpartien durch Federzeichnung, die feineren Modellirungen hingegen durch Anwendung des Aquarellpinsels hervorgebracht sind. Mit außerordentlicher Geschicklichkeit ist der Kupferstecher dieser Ausführung gefolgt, so daß selbst die mannigfachen Zufälligkeiten — das stellenweise Ausgleiten des Pinsels oder der Feder, das „Hackrige" und Scharfe der letzteren und das Weichverschwommene der einzelnen Tuschlagen u. s. w. — eine ebenso sorgfältige Beachtung gefunden haben, wie das wesentliche, die künstlerische Totalwirkung bedingende Machwerk. In dieser, wenn auch mehr äußerlichen Beziehung aber übertrifft diese Art der Vervielfältigung bei weitem die durch Photographie, wie dies eine Anzahl derartiger Kunstblätter beweisen, die in den meisten Fällen, trotz aller Genauigkeit im Ganzen, dennoch im Einzelnen Manches, gar oft sehr Vieles zu wünschen übrig lassen.

Wir wissen nicht, mit welchem Rechte dieser Kopf dem Leonardo da Vinci zugeschrieben wird, auch ist uns unter den allerdings nicht allzuhäufigen Bildern des Meisters keins gegenwärtig, auf dem derselbe, der augenscheinlich ein Naturstudium ist, etwa verwendet worden sei. Sein einziger, ihn äußerlich charakterisirender Schmuck besteht in einem niedrigen, turbanähnlichen Kopfbund, der an der linken Seite mit Bändern zusammengeschleift ist. Diese Kopfbedeckung findet sich indeß nicht selten, sowohl auf altitalienischen, wie auch auf altdeutschen Bildern in fast gleicher Weise dargestellt und scheint von den Künstlern besonders für solche Figuren angewendet worden zu sein, denen sie, z. B. bei Verbildlichung biblischer Stoffe, einen entschiedener orientalischen Typus zu geben beabsichtigten. Hiermit soll indeß keineswegs auch nur angedeutet werden, als seien wir der Ansicht, daß der Kopf nicht dem Leonardo da Vinci entstamme, vielmehr bekennen wir gern unsere Unsicherheit in Bezug auf die Bestimmung von Handzeichnungen, was bekanntlich mit zu den schwierigsten und mißlichsten Aufgaben der Kunstwerkskunde gehört. Uns genügt es vollkommen, eine wahrhaft künstlerische Arbeit von alter Meisterhand vor Augen zu haben. Als solche müssen wir aber das vorliegende Werk durchaus bezeichnen. Es zeigt weder jene leichte, ja oft leichtfertige, wenn auch meist geistreiche Behandlungsweise, welche so viele Arbeiten von gefeierten Meistern des siebzehnten Jahrhunderts auszeichnet, noch jene zwar verständige, aber nicht selten bis zur Starrheit trockene Ausführung, wie sie sich häufig bei sonst meisterhaften Zeichnungen deutscher Künstler des sechszehnten Jahrhunderts geltend macht, sondern ein durchaus lebensvolles Erfassen der Natur in einer geistreichen Individualisirung innerhalb der Grenzen des künstlerisch Schönen. Dem liegt denn auch selbstverständlich

ein genaues Kennen der Anatomie, das hier in der Schädelbildung sich meisterhaft kund giebt, und jenes schwer zu definirende Etwas, das man „Genius“ zu benennen pflegt, zum Grunde. Dieser Kopf, obgleich nur eine mehr wie gewöhnlich ausgeführte Skizze, erscheint somit dennoch als ein in sich vollendetes Produkt, — als ein Ergebniß eines tiefen, durchdringenden Studiums, das nicht nur zum vollen Bewußtsein seiner Kraft, sondern auch zur Erkenntniß des eigentlich künstlerischen Maaßes geführt hat.

Unseren, zum Theil sehr begabten jüngeren Künstlern wäre das Studium derartiger, vollendeter Handzeichnungen, neben dem Studium alter Meisterbilder, sehr zu empfehlen. Sie würden vorzugsweise dadurch zur Erkenntniß kommen, daß solche, nur scheinbar leichthin ausgeführte und dennoch so künstlerisch wirkende Arbeiten nur aus den gründlichsten Studien hervorgehen konnten. Sie würden dann aber vielleicht weniger oft in den jetzt leider so allgemein gewordenen Fehler verfallen: ohne gehöriges Studium in der Weise beginnen zu wollen, zu der jene Künstler erst auf Grund ihrer umfassenden Studien sich emporarbeiteten. Mit dieser Erkenntniß würde dann aber auch allmälig an die Stelle gespreizter und glänzender Oberflächlichkeit wiederum jene künstlerische Solidität treten, die allein zu ewig dauernden Kunstleistungen ermächtigt.

H. Weiß.

Zeitung.

Berlin. In Glasgow wird eine Ausstellung von Werken der Baukunst und der ihr dienenden Gewerbe veranstaltet. Der Zweck ist, die verschiedenen Style der bürgerlichen Baukunst nach Zeiten und Ländern zur Anschauung zu bringen und, wie ausdrücklich gesagt wird, den Geschmack des Publikums zu verbessern. Abgesehen von dem Hausrath, der auch aufgenommen wird, und von einzelnen baulichen Zierrathen wird man sich in der Regel mit Zeichnungen, Photographien und Modellen behelfen müssen. Jede Gelegenheit, das englische Publikum mit ausländischer Möbeltischlerei bekannt zu machen, kann nach beiden Seiten hin nur wohlthätig wirken. Ein Schreibsecretair und ein Kleiderspind gehören hier noch immer zu den Luxusartikeln. (Sp. Z.)

* **Wien,** im September. An die Stelle Christian Ruben's ist als Director der ständischen Akademie der bildenden Künste Eduard Engerth, ein jüngerer Historien- und Portraitmaler berufen worden. Die Wahl zeigt, wie sehr jene Männer, welche bei derselben betheiligt waren, einheimische Talente aufzusuchen verstehen. Engerth ist gegenwärtig in der Alt-Lerchenfelder Kirche beschäftigt.

Die Ausstellungen des österreichischen und des älteren Vereines sind ziemlich unbedeutend. Auf ersterer sind es vorzüglich die geistvollen Kostüme- und Landschaftsstudien von Silleny und Nowopaczly — Früchte ihrer italienischen Reise — welche anziehen, auf letzterem zwei größere Landschaften Marko's aus der jüngsten Zeit, die von noch ungeschwächter künstlerischen Kraft Zeugniß geben. Außerdem finden sich Werke von Hausch, Steinfeld, Neugebauer, Aigner, das Portrait Ringenhausens von Aahl, schöne Zeichnungen von Fährich (das Urtheil Salomons; der Stöber'sche Stich darnach ist zugleich Vereinsblatt) und Swoboda (Scene in Wallensteins Lager) u. a. m.

Sonst ist hier Ferienruhe und Sabbathstille in der Kunst. Das Publikum kauft in Vereinen in Folge der politischen und finanziellen Zustände der Gegenwart wenig.

Kunstvereine.

Kunstausstellungen.

Die Kunstvereine in Regensburg und Würzburg, dann der niederbayerische Kunstverein in Passau mit dessen Filialverein Straubing veranstalten:

in den Monaten October, November und December 1854, dann Januar, Februar und März 1855 und zwar vom 1. jeden Monats ab: **gemeinschaftliche Ausstellungen,** von denen die in den Monaten Januar und Februar **größere** von mehrwöchentlicher Dauer sein sollen.

Bezüglich der näheren Bedingungen verweisen wir auf unsere früheren Einladungen (conf. Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung No. 304 und Beiblatt zum „Deutschen Kunstblatt“ No. 50 pro 1852), heben aber noch folgende Bedingungen besonders hervor:

1) Die Kunstwerke sind nach Umständen zuerst nach Würzburg, oder Regensburg, oder Passau zu dirigiren, — die Kunstwerke zur **größeren** Ausstellung im Januar resp. Februar aber **jedenfalls zuerst** nach Würzburg einzusenden.
2) Alle eingesendeten Kunstwerke haben, so ferne nicht ausdrücklich anders bestimmt wird, — den ganzen Turnus der Ausstellungen zu durchlaufen.
3) Die Transportkosten werden, bei directen Zusendungen, innerhalb eines Rayons von 80 Stunden hin und zurück, von uns bestritten.
4) Die Rücksendungskosten derjenigen Bilder, bei denen im Voraus nicht ein kürzerer Turnus bestimmt wird, und die erst während des Laufes zwischen den 3 verbundenen Vereinen abverlangt werden, sind von den betreffenden Künstlern selbst zu bestreiten.
5) Bei Kunstwerken von weiterer Entfernung oder von bedeutend großem Umfange ist vorgängige Anfrage nothwendig.

Wir laden nun die verehrlichen Herren Künstler zur zahlreichen Zusendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken ein, daß die Ankäufe in Würzburg, Regensburg und Passau von Seite der Vereine und Privaten pro 1853/54 im Ganzen circa 8000 fl. betragen haben und daß auch heuer wieder nicht unbedeutende Ankäufe in Aussicht stehen.

(Die bald zu Ende gehende große Kunstausstellung in München, dann die Ausstellungen in Mainz, Straßburg, Kassel ꝛc. könnten passende Veranlassung geben, die von jenen Ausstellungen zurückgehenden Kunstwerke für unsere Vereine zu bestimmen.)

Regensburg, am 4. September 1854.

Im Namen der Kunstvereine zu Regensburg, Würzburg und Passau.
Der Ausschuß des Kunstvereins zu Regensburg.

Sauer, Zweiter Vorstand. — Bösner, Vereins-Secretair.

Der Kunstverein in Pesth

ist seit seiner im J. 1853 eröffneten permanenten Kunstausstellung fortwährend im Steigen und in der erfreulichsten Hebung begriffen, wie dies vorzüglich durch das 1853er Verwaltungsjahr bestätigt wird.

Denn während die Zahl der ordentlichen Mitglieder in den frühern Jahren kaum 1000 erreichte, stieg dieselbe im J. 1853 auf 3637, und es ist bei dem rastlosen Wirken der Geschäftsführung dieses Vereins zu hoffen, daß dieselbe im laufenden Jahre bis auf 4000 gehoben wird, welcher Umstand der eröffneten permanenten Kunstausstellung, vorzüglich aber dem aus der ungarischen Geschichte gewählten Vereinsgeschenke, „König Mathias Einzug in Ofen im J. 1458“, nach H. Weber's Zeichnung lithographirt durch F. Hanfstengl in München, zuzuschreiben ist. Es sind im verflossenen Jahre über 500 Kunstgegenstände des In- und Auslandes ausgestellt gewesen, von welchen durch den Verein zur Verlosung 32, durch Private aber 38, folglich im Ganzen 70 Gemälde für die Summe von 9981 fl. C. M. angekauft wurden. Die Gesammt-Einnahme betrug 21,241 fl. 57 kr. C. M., von welcher Summe das Vereinsgeschenk in 3700 Abdrücken bis jetzt mit 4800 fl. C. M., ferner die Assecuranz-, Fracht-, Mauth-, Ausstellungs- und Administrations-Spesen bestritten werden mußten. Da nun auch die auf Vereins-Instruktionen bisher gehabten Auslagen wegfallen, wird unsere Einnahme und somit der zum Ankauf werthvoller Gemälde bestimmte Fonds für das laufende Jahr ein wesentlich größerer sein, und wird es daher im Interesse der auswärtigen Herren Künstler sein, ihre Gemälde in die permanente Kunstausstellung nach Pesth recht zahlreich einsenden zu wollen. Zum Vereinsgeschenke pro 1854 ist bestimmt „Arpads Wahl zum ungarischen Heerführer“, Lithographie von Lemercier in Paris, nach dem Gemälde des Michael Kovács in Erlau.

(Dieser Nummer ist Nr. 19. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trewitsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 39. **Donnerstag, den 28. September.** **1854.**

Inhalt: Ueber Metaphysik des Schönen. Von Hotho. (Fortsetzung.) — Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München. II. (Schluß.) — Die Industrie-Ausstellung in München. I. — **Kunstliteratur.** Besprechungen architektonischer Werke von W. Lübke.

Beiblatt. **Zeitung.** Berlin. Düsseldorf. Marburg. — **Kunstvereine.** Die Versammlung in München.

Ueber Metaphysik des Schönen.

Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen zum Gebrauche für Vorlesungen von Fr. Th. Vischer. Erster Theil. Reutlingen, 1846.

Von **Hotho.**

(Fortsetzung.)

Die Rettung vor Phantastik und überbunten Abenteuern liegt anderwärts, als in nüchternen Allegorien. In der Erfindung tiefer lebendiger Charaktere; jeder im Kleinen eine Welt für sich, und mit der Welt um sich her in engem Bezug; alles aufnehmend und behandelnd in seiner Art, nach dem Typus der eigenen Seele sein eigener Impuls, so daß jeder Zug, jedes Wort, jeder Blick, jede Miene nur sein Inneres lebendig schildert. Solch Individuum ist nicht auf das Subjektive als solches beschränkt; es darf seine Physiognomie jedem Inhalte einprägen, der dadurch erst volles Dasein mit eingeborener Seele erhält.

Soll sich das Absolute auch dieser Form fügen, so kann es nicht mehr bestimmterer Gestalt und Wirklichkeit enthoben sein. Wie mitten in der realen Welt der Geist Gottes in den einzelnen Menschen und Dingen waltet, und als Inhalt ihres individuellen Innern wirkt, unmittelbar einstimmend um der schuldlosen Seele willen, oder zur Sammlung und Umkehr nöthigend — die Schilderung dieser versöhnenden Gegenwart wird, je weiter kernige Charaktere in sich abgeschlossen und vom Absoluten entfernt erscheinen, um so ergreifender. Hier vor allem gilt es den Ausdruck der ideellen Vermittlung mit Gott. Nur die Seele heiligt sich und durchglänzt die sonst kaum veränderte Außengestalt.

Weniger anwendbar scheint dieselbe Form auf die Natur. Gattung und Art bewahren hier seltener zwar ihre läuternde Kraft. Das einzelne Exemplar und Objekt ist im Gegentheil beim Entstehen bereits zufälligen Bedingungen ausgesetzt, deren Wechsel der weitere Verlauf stets von neuem modelt und nüancirt. Diese Abhängigkeit, scheint es, muß, wo sie sich aufthut, die Schönheit in Häßlichkeit umdrehen. Dennoch hat die Natur ein Gegenmittel: lebendige Beseelung. Das Selbstgefühl giebt dem Objekt einen inneren Zusammenhang, der nun von sich aus das Ganze durchdringt und Meister wird über Gestalt und Ausdruck. Belebte Physiognomie der Thiere erkennt man bald. Schwieriger die der Landschaft, die ihre Glieder weit auseinanderstreut und minder sichtbar beseelt. Und doch haben auch Landschaften oft einen Athemzug örtlichen Angesichts, der alles durchweht, und selbst Contraste belebend einigt.

Das Vermitteln und Erhalten der ganzen Natur zu dem einen Leben, das jedes Objekt umschließt und einreiht, zeigt überhaupt das Regen und Weben des Absoluten, die Botschaft seiner Gegenwart in der Natur. Wo diese schweigende Thätigkeit, seien die Formen noch so gleichgültig oder kraus, als Seelenblick lokalen Charakters und specifischer Stimmung vorwaltet, gewinnt auch die landschaftliche Schönheit den Typus der jetzigen Stufe.

Die menschliche Welt bedarf zu der ähnlichen Schönheit ebensowenig als die Natur schlechthin des Ausdrucks der Heiligung. Das Absolute als solches macht nicht ihren alleinigen Inhalt aus. Es tritt in den Hintergrund, und drängt das eigentlich Menschliche vor. Gliederung und Einklang sind zwar auch dann das Echte. Kein Lebenskreis aber bleibt ohne Verwickelung und Zwiespalt. Da müssen Tragik und Komik noch einmal das Recht und Unrecht darthun, und den Widerspruch lösen, zu dem sich das Häßliche doppelt rüstet. In welch anderer Form aber kommen sie jetzt zum Vorschein.

Das Tragische dreht sich, statt um lebendige Repräsentanten gediegener Zwecke und hoher Interessen, größtentheils um den Mikrokosmus der Charaktere, deren einseitiger Grundzug in specieller Leidenschaft zu falschem Verletzen oder Unterlassen fortreißt. Das Anrecht zum Wollen und Handeln erhält als Inhalt das in sich selbst Subjektive wie Liebe und Ehre, oder liegt darin allein, daß der Charakter und Zweck in der echten Menschennatur begründet und nicht in jeder Rücksicht verwerflich ist. Die Schuld steigt in demselben Maaß, als die Berechtigung sich verringert, wenn auch die Schande nicht, wie Schiller's Fiesco behauptet, abnimmt mit der wachsenden Sünde. In der gleichen Art erweitern und durchkreuzen sich die Situationen zu bunterem Gewebe, und das Nothwendige darf den Zufall zum Organ seiner Entscheidung nutzen. Das Schicksal aber greift nicht mehr als dunkle Macht hindurch, sondern be

schließt und lenkt als absolutes Subjekt. Oft verbirgt es auch jetzt noch dem inneren Auge dies Angesicht, und wirkt als die geheime Gewalt sittlicher Weltordnung. Auch dann jedoch sind die Individuen ihrer unvergänglichen Dauer meist so gewiß, daß der Untergang sie nicht für sie selber zerstört. Der Tod hat sein Recht verloren und das Grab läßt der Erde nur Irdisches.

Bei dem Vorwiegen des Subjektiven braucht überhaupt das Individuum nicht so völlig in Zwecke und Leidenschaft aufzugehen, daß es nicht, rechtzeitig gewarnt, ebensosehr im Stande wäre, zu friedlicher Ausgleichung die Hand zu bieten.

Den ähnlich veränderten Weg geht die Komik. Sie läutert Objekte, Zustände und Charaktere nicht länger von der gleichsam privateren Thorheit. Je mehr das Absonderliche zum Widersinn führt, zieht sie es gerade mit Vorliebe groß. Sie hegt und pflegt es als unversieglichen Born. Für sie ist der Keim der Narrheit Menschen und Dingen so eingeboren, daß er, wohin nur das Auge blickt, unversehens hervorbricht. Im Durcheinander der wirren Welt wird alles albern und klein. Dem Nichtigen am meisten leihen die eitelen Wünsche Ansehen und Wichtigkeit. Von diesen Täuschungen unbeirrt, liegt die Weisheit nicht in dem prosaischen Ernste, der das Relative als fest und Bedeutungsloses als wesentlich nimmt. Sie beruht auf der kecken Laune, die, weil sie inmitten der Thorheit darüber steht, die Faschingslarve vertraulich lüftet, daß jeder um so fröhlicher weise sei, je flunkernder der Schimmer ist, der verschwindet. Die Komik wird zum freien Humor.

Auch aus Vischer's Beobachtung geht hervor, daß der Quell des Humors aus den Tiefen der Seele sprudelt, die vom Absoluten und Echten erfüllt, das Nichtige der Wirklichkeit, — eigene Schwächen nicht ausgenommen, — nur harmlos als nichtig behandeln kann, da der Widerspruch gegen das Absolute nichts als den flüchtigen Schein betrifft. Als specielleren Unterschied gegen plastische Komik möchte ich hinzufügen, Humor sei dort nur zu suchen, wo die partikuläre Gestalt erst recht die Verkehrtheit fördert, und aus der anschaulichen Schilderung jene Seelenfreiheit und Sicherheit als der reine Grundton herausklingt.

Die neue Schönheit hat in ihrer bisherigen Entfaltung die Plastik nur aufgelöst und das Ideal überschritten. Sie sollte es aber ebensosehr in sich enthalten. Die stets weitere Entfernung muß zuletzt an ein klareres Verweben des Inhalts mit Charakteren und äußerer Umgebung mahnen. Ohne Reinigung von verdeckenden Zügen, ohne schärferes Eindringen in jede geheimere Falte gelingt ihr dies nicht. Sie wird idealer in ihrer Form, plastisch offener in ihrem Ausdruck, und um beides zu können, begrenzter in dem, was sie mehr darstellen, als gemüthreich schildern will. Wie sehr sie damit dem plastischen Ideal noch einmal nahkommt, darf sie doch ihren ursprünglichen Typus nicht ganz verlassen. Sie muß das Innere in seinem Seelenhauch als Mittelpunkt festhalten, und der specielleren Charakteristik noch immer Sorgfalt widmen. Um vieles schonender als das plastische Ideal streift sie nur das eigentlich Zufällige und Unpassende ab. Strengeres Fortschneiden bis zur Abstraktion, direktes Nachbilden des Ideals sind wie kühlere Eleganz eine Abirrung, zu der nur das Unvermögen, die frühere Grundform in die jetzige hineinzuheben, verführt. Der Drang des auslebenden Mittelalters hat dies im Erneuern der alten Kunst oft und deutlich genug gezeigt.

Zur Alleinherrschaft kann sich das Wiedererwecken plastischen Ideals überhaupt nicht ausdehnen. Ganze Inhaltsgebiete entziehen sich dieser Läuterung, und auch die zusagenden treten durch die feste Begrenzung, deren sie dann bedürfen, gleichsam als neuer Götter- und Heldenkreis auf, in welchem jede Gestalt um ihrer gereinigten Schönheit willen auf sich beruhet und schlechthin genügen soll. Vor dem Forum des Absoluten aber hält keine Beschränkung Stand. Die volle Wahrheit ist weiter und bringt das scheinbar Sicherste in Fluß, Veränderung und Verderben. Dinge wie Charaktere, Begebenheiten und Lauf der Welt sind nur für trübere Blicke unwandelbar. Erst im Vertreiben so falschen Scheins offenbart sich ihr tieferes Wesen.

Ein noch regerer Humor, der über alles hinreicht, was lebt und athmet, kehrt sich an jene wiedergeborene Schönheit nicht. Er stellt sich in Gewißheit des Absoluten mitten in die Wirklichkeit zu neuem Lösen und neuem Binden. Auch in das Tragische mischt er sich ein. Zu dem Glück des Uebermuths kann sich der tragische Schmerz nicht aufhellen. Aber woran sie hängen mit ganzem Gemüth, ihr Liebstes und Heiligstes sehen die Leidenden selbst als unhaltbar an, keine nur äußere Gewalt raubt ihr vergängliches Kleinod. Sie müssen es sich in eigener Seele als nichtig zerstören. Die Erfahrung der Eitelkeit aller Dinge treibt sie wider Willen zum erschütternden Grimm des Humors, den kein weiterer Schlag mehr treffen kann. Shakespeare's und Byron's Helden besonders entziffern diese Räthsel der Menschenbrust, deren schöne Lösung zum Schwersten gehört.

Im Subjekt begründet wird der Humor unvermerkt subjektiver Art. Was sonst folgerecht scheint, würfelt er zu schlagenderer Wirkung verquer durcheinander, verknüpft das anscheinend Fremdeste zu bis dahin verborgener Beziehung, biegt sich und springt zu richtigem Wurf, oder beleuchtet und deutet wider gewohntes Anschauen und gäng und gäbes Verständniß.

Isolirt er sich aber auf seinen besonderen Scharfsinn, und giebt sich flüchtigen Einfällen hin, die er müheles hascht, oder schwieriger einfängt, so verändert er sich zum leichteren Witz. Der Gehalt des Absoluten entschlüpft der Hand, wenn ihn die volle Seele nicht festhält. Der Witz wird schadenfroh, bissig, verstandesklar. Doch die gleich scharfen Zähne haben andere auch, und Verstand kann Verständige überbieten. Und mag der Witz auch anschaulich, heitrer und freier spielen, den echtesten selbst machen Gegenwitze zu nichte.

Der Rettungshafen ist nur die Bucht jenes steilen Eilandes, von dessen Felsenhöhen der entfesselte Blick mit demselben Auge das Absolute wie die Dinge der Welt überschaut, und das Falsche und Wahre dieser nur an der Thätigkeit jenes abmißt. Von diesem Standpunkt aus spiegelt jede Erscheinung, in dem Wogenmeere des Absoluten verjüngt, durch ihr individuelles Leben — sei es noch so einzeln und subjektiv — das unvergängliche Leben wieder.

Die Wirksamkeit des Absoluten, die hier zur Menschenseele sich sammelt, und dort Grashalm und Sandhügel durch Einklang in das Gesammtleben zum Mitausdruck dieses Lebens weiht; hier jedes Höchste am tiefsten, der Schranke wegen, in welche das Dasein einhegt, sein Martyrium dulden läßt, doch den tragischen Schmerz zur Glorie wandelt, und dort im Lodern und Sprühen ihres freiesten Spiels das Endlichste mit leichter Grazie hinwegzehrt — diese Wirksamkeit, vom Beginn an die Grundlage, wird für sich selbst zu dem thätigen Prinzip, dem Inhalt und Form ihre Schönheit verdanken. Nur unselig ausgeschlossen von diesem Leben, ist jeder Gegenstand in sich verödet, häßlich und todt. Vom Scheine des Absoluten durchwärmt, bleibt keiner zu irdisch und zu gering für lebendige Schönheit.

Auf diesem Höhepunkt kann sich das Schöne nicht mehr auf eine besondere Grundform begrenzen. Wie es über jede hinweggeschritten, faßt es sie alle in sich zusammen, und benützt jede, durch diese Vermittelung neugestaltet, in universellerer Weise.

(Schluß folgt.)

Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München.

II.

(Schluß.)

Saal III. Wand a. Zwei norwegische Landschaften von Knud Baade in München; Tod des Leonardo da Vinci von Jul. Schrader in Berlin; der Dom in Trient von Emil Kirchner in München; das Franziskanerkloster in Trient von Alb. Zimmermann in München.

Im Anfang schien es, als würden über Schrader's Bild die Meinungen sehr auseinandergehen, allein es hat sich sehr bald ein einheitliches Urtheil, wenn auch mit verschiedenen Modifikationen und Motivirungen hergestellt. — In einem alten, tiefen Lehnstuhl, ein verschossenes dunkelgrünes Kissen hinter dem Kopfe, sitzt der greise Leonardo, die Beine bedeckt mit einer schmutzig gelben, inwendig schmutzig violetten Decke, den Oberkörper in einen schwarzen Pelz und schwarzes Unterkleid gehüllt, ein sehr verschlissenes Sammetkissen unter den Füßen. Die rechte Hand liegt schon fast leblos auf der Stuhllehne; die linke hat König Franz mit seiner Linken aufgehoben, während er in halbgebückter Stellung den rechten Arm um des Künstlers Haupt legt, der mit ersterbenden Augen zu ihm aufblickt. Links vor dem Lehnstuhl kniet der Arzt und ist beschäftigt, aus einem Medicamentenkasten eine Essenz zu holen, für welche er in der linken Hand eine silberne Schale bereit hält. Er ist in ganz dunkle Farben und in ein sehr kurzes braungrünes Wamms gekleidet, während der König ein blaues Mäntelchen mit weißem Pelz anhat. Hinter dem Stuhl des Kranken und gerade hinter dem Arzt, so daß er senkrecht über diesem erscheint, steht ein Geistlicher und liest in einem Brevier. Links im Hintergrunde kniet vor einem Altar ein Messe lesender Priester mit einem Ministranten; auch das Bildniß der Monna Lisa ist sichtbar. Auf der rechten Seite des Bildes, weiter zurück als der König, stehen zwei Hofleute und sehen gleichgültig auf die Sterbescene; ein Freund des Künstlers neben ihnen wendet sich weinend ab. Ein Diener im lichtblauen Kittel, ganz vorn rechts, hat sich hinter einen Tisch gestellt und die Arme und gefalteten Hände auf der Tischecke, beugt er sich theilnehmend vorn über. — Was bei diesem Bild am meisten in die Augen fällt, ist die Bravour, mit welcher es gemalt, und die Achtungslosigkeit, mit der es aufgebaut ist. Wie so viele unserer neueren Dramendichter die Aufgabe neu zu sein darin sehen, daß sie die Gesetze der Verwickelung und Entwickelung übergehen, ihrer Darstellung keine Spitze geben und einen willkürlichen Schluß, dabei aber sich einer „schönen Sprache" befleißigen, so sehen wir einen Theil unserer Historienmaler von Abrundung und Gleichgewicht der Gruppen, von der richtigen Stellung und Vertheilung der Figuren ganz absehen, wie von einer alten Mode, als ob nicht die Gesammtwirkung des Bildes vor allem davon abhinge, als ob Kunstgesetze willkürlich gemacht wären, willkürlich umgestoßen werden könnten. In Schrader's Bild steht die Hauptgruppe auf einer Linie, die diagonal von links vorn nach rechts hinten geht, und zwar nicht einmal vom Anfang der linken Seite, so daß hier eine weite Oeffnung bleibt, im Vorgrund leer, im Hintergrund mit einem Paar Nebenfiguren; das leere Dreieck aber an der rechten Seite wird von einem mit einem Teppich behangenen Tisch ausgefüllt. Es nützt nun wenig, daß hinter dem Tisch ein Mensch steht, der sich auf die Ecke auflegt und sich vorbeugt, zumal sein ganzer Unterkörper, und also auch die Fußstellung vom Tisch verdeckt ist; ja er stört selbst, indem die nächste Figur hinter ihm in ganz entgegengesetzter Weise sich abwendet, und also, statt mit ihm zu gruppiren, einen spitzen Winkel mit ihm macht. Die drei Köpfe der Hauptpersonen, des knieenden Arztes, des sitzenden Leonardo und des stehenden Königs, machen drei Stufen in der Diagonallinie einer Pyramide, deren anderer Schenkel ohne Abstufung herabgeht und von dem weggestreckten, also unthätigen linken Bein des Königs (das rechte, auf dem er steht, ist durch Leonardo verdeckt) gebildet wird. Das Ungefällige dieser Anordnung wird gesteigert dadurch, daß der Kopf des Geistlichen hinter dem Stuhl Leonardo's senkrecht über dem des Arztes erscheint, und daß die Gestalten, die hier, und zwar noch in ziemlicher Entfernung von dem Rahmen, die Gruppe abschließen, dieser ein senkrechtes Profil geben. Bei einer solchen Anordnung, welcher, wie man sieht, die von der alten Schule vorgeschriebene Traube nicht zum Muster gedient, kann von einer wirksamen Vertheilung von Licht und Schatten nicht die Rede sein; aber der Zerstreuung hätte einigermaßen durch die Vertheilung der Farben abgeholfen werden können. Doch hier begegnen wir einem System, das zu entschieden ist, um nicht als bewußter Gegensatz gegen die Tradition der Kunst aufgefaßt werden zu müssen. Auf der Lichtseite häuft sich alles Schwarz, auf der Schattenseite Weiß und helle Farben; schwarz ist und dunkelbraun und braungrün die Kleidung des Arztes und macht so mit der Lichtseite Leonardo's eine einzige dunkle Masse; dafür stehen anderseits wieder unverbundene Gegensätze, wo Verbindung wünschenswerth erscheint. Der schneeweiße Bart Leonardo's erscheint neben dem dunkelfarbigen, glanzlosen Gesicht wie ein Fleck; und als sollte der Zusammenhang, wo er unvermeidlich ist, vermieden werden, so ist des Königs Hand, welche die des Leonardo aufhebt, mit einem dunkelfarbigen Handschuh bekleidet, so daß zwischen der blassen Hand des Sterbenden und dem lichtblauen Aermel des Königs ein Loch zu sein scheint. — Aber der Farbenauftrag, die Behandlung und Pinselführung zeigt uns einen Maler, der dem laut und immer von Neuem ausgesprochenen Verlangen der Zeit vollkommen Genüge leistet, der malen kann. Wenn nun aber doch das Bild, auch bei Denen, die es bewundern, keine rechte erwärmende Wirkung hervorbringt, so trägt noch ein anderer Mangel, als der in der Anordnung, die Schuld. Das Bild ist arm an Motiven; manche Bewegungen sind nur äußerlich, wie die des Arztes, dazu eckig und unschön; andere geziert und kalt, wie die des Königs, der — wenn er kein anderes Gefühl hatte beim Tode Leonardo's, als er hier zeigt, — offenbar besser gethan hätte, es zu verbergen. Einfach, würdig ist nur der im Gebetbuch lesende Priester, für den der scheidende Genius nichts ist als ein armer Sünder; und wahrhaft bewegt ist nur der Diener, für den der Sterbende Alles war, Meister, Wohlthäter, Vater und Freund.

Die beiden Landschaften von Knud Baade versetzen uns an die norwegische Meeresküste, und zeigen uns mit großer Klarheit ihre wogenumspülten Felsenriffe im Sonnenglanz des Tages, wie im verschwimmenden Schimmer des Mondes.

A. Zimmermann's Landschaft zeichnet sich durch eine schöne Anordnung, nach welcher die Klostergebäude den von Bäumen und Bergen umschlossenen Mittelpunkt abgeben, durch eine tiefe und gesättigte Färbung und eine ernste, friedliche Stimmung aus, die unter einer weniger schweren Atmosphäre sicher noch gewinnen würde.

III. b. Eine Winterlandschaft von Ant. Doll in München; eine italienische Landschaft von G. Köbel in München; Christus zu Pilatus geführt von Berdellé in München; ein Löwenlager von F. S. Lachenwitz in Düsseldorf; eine Winterlandschaft von E. Koken in Hannover; Madonna mit dem schlafenden Kinde, und die Vermählung des Tobias von J. Kaspar in Obergünzburg; eine Bodenseelandschaft von J. Moosbrugger in München; ein Architekturbild von Fr. Mayer in München; eine Landschaft von Chr. Morgenstern in München; ein Amor von Adelheid Wagner aus Dresden; zwei Kinderbildnisse von Alb. Gräfle in München; eine Ausgießung von Gisbert Flüggen in München; die Aehrenleserin von Sixt Thon in Weimar.

Die Löwenfamilie von Lachenwitz ist gerade im Begriff, ein erbeutetes Böckchen zu verzehren, als ein ungebetener Gast, ein Tiger,

aus dem Waldesgrund um die Felsenecke vortritt und eben nicht sehr große Freudenbezeugungen bei den hohen Verwandten hervorruft. Der Künstler hat, wie man sieht, Natur, Charakter, Bewegungen und Ausdruck der Bestien gut studirt, ebenso Farbe, Fell und Mähne, so daß nur noch, was ihm gewiß nicht schwer fallen wird, feinere Zeichnung und Modellirung der Muskulatur und des Knochenbaues hinzukommen muß, um ihm eine ausgezeichnete Stelle seines Fachs zu sichern.

An dem Bilde von Verdellé sieht man, wohin es führt, wenn ein Künstler, bevor er für Zeichnung und Composition einen festen Grund gelegt hat, nach Farbenwirkung im Ganzen und im Einzelnen trachtet. Wie Christus mit auf den Rücken gebundenen Händen, den Kopf und Blick emporgerichtet, die Stufen des Palastes von Kaiphas emporsteigt, ist gut empfunden; aber der Mangel einer strengen Zeichnung, edler und reiner Formen wird nicht ersetzt durch eine, den späteren Venetianern und gar ihren nachgedunkelten oder beschmutzten Bildern abgelernte Farbe, zu der dann auch noch bei den andern Figuren die eckigen und unruhigen Bewegungen kommen, welche durch Paolo Veronese und Tintoretto in die Kunst eingeführt und dann überall ohne Noth und ohne Wahl angebracht worden sind.

Morgenstern's Landschaft ist vom Starenberger Seeufer genommen. Ein heitrer Sommernachmittag mit weißen Wolken auf blauem Grunde liegt über der reizenden Gegend, in deren blaue duftige Ferne mit der Bergkette der Alpen man aus einem bereits von der Sonne gebräunten Vorgrund und durch die Schatten einer dunkeln Buchengruppe mit behaglicher Wonne hinaussieht.

Die Auspfändung von Flüggen gehört unbedenklich zu den besten Bildern der Ausstellung. Der Maler versetzt uns in die Wohnung eines — anscheinend ohne seine Schuld — verarmten Tonkünstlers, gegen welchen so eben ein Gläubiger sein Recht in aller Strenge geltend macht. Links neben dem Tisch, an welchem der Gerichtsschreiber Platz genommen, steht der arme junge Familienvater, das furchtsame vierjährige Töchterchen auf dem einen Arm, während er den andern um seine sich an ihn anschmiegende Frau legt. Auch sie legt, wie auf den gemeinsamen gefährdeten Hausschatz, ihre schützende Hand auf das Töchterchen. Aber neben dem Vater steht der siebenjährige Sohn voll heftigen Zornes. Der Erbe von des Vaters Kunst hat er seine Geige und einen Pack Noten unterm Arm, und zeigt, daß er sich keins von beiden nehmen läßt. Vor dem leeren Kamin sitzt, das halbjährige, sanft schlummernde Enkelchen im Schooß, die gute Großmutter und weint. Flehend wendet sich die alte Magd zu dem Gerichtsschreiber, als ob der etwas ändern und den Bedienten zurückhalten könnte, der die verpfändeten Kleidungsstücke fortträgt. Der Gerichtsdiener im Hintergrund, wohl gewöhnt an derartige Scenen, kann doch nicht ohne verhaltenen Grimm auf den Mann sehen, der den Jammer über die Familie bringt. Dieser, ein reicher, rauher und auch wohl roher Mann aus der Classe der Pächter, sitzt mit gespreizten Beinen an der Vorderseite des Tischs, gegen etwaige Rührung mit der Verpfändungs-Vollmacht in der einen, mit dem Sacktuch in der andern Hand und mit verbissener Gleichgültigkeit im Gesicht bewaffnet. Am Boden vor ihm liegt neben einer Schatulle eine Hängeuhr und einiges Silbergeschirr, das er mit Beschlag belegt hat. Von aller Habe scheint den armen Schuldnern nichts zu bleiben, als ein Finkenkäfig, die Wiege und — der vertrocknete Myrthenkranz an der Wand. Bis auf eine etwas gezwungene, mit dem Körper contrastirende Bewegung des Kopfes der jungen Frau ist die Darstellung von größter Wahrheit; Charakterzeichnung und Ausdruck sind sprechend und ohne alle Uebertreibung. Dazu kommt eine sehr gute Stimmung, eine bei aller Einfachheit belebte und sehr harmonische Farbenwirkung und eine ganz gleichmäßige, vollendete, liebevolle Durchführung, ohne Mühseligkeit, aber auch ohne jene Bravour, über welcher man so leicht den Gegenstand übersieht, dem sie gilt.

III. c. Zwei weibliche Bildnisse von G. Cornicelius in Hanau; eine Mutter mit ihren Kindern am Brunnen von Elisene Girl in Augsburg; eine böhmische Landschaft von Alois Bubák in Prag; ein weibliches Bildniß von Adelheid Wagner aus Dresden; eine Landschaft aus dem Sarcathale in Südtyrol von Fr. Wachsmann in München; ein männliches Bildniß von L. Kachel in Carlsruhe; eine heil. Familie von J. Kaspar aus Obergünzburg; Rauch's Bildniß von Ad. Henning in Berlin; eine Scene aus dem dreißigjährigen Kriege von Jenne Bocklund in München; Bendemann's Bildniß von J. Hübner in Dresden; ein Stillleben von Ad. Schäffer in Wien; eine große Felsenlandschaft von H. Heinlein; der zerrissene Kranz von Elise Wagner aus Dresden; ein weibliches Bildniß von Ed. Bendemann in Dresden; würfelnde Landsknechte von Fr. Bischoff in München.

Auf dieser Wand fesselt zunächst Heinlein's große Landschaft, zu welcher die Motive aus dem Calandagebirge in den rhätischen Alpen genommen sind. Zwischen mächtigen, dunkeln Granitmassen stürzt die Tamina ihre bläulichen, weißschäumenden Fluthen nieder; Nebel- und Wetterwolken, vom Zugwind gehoben und gegen die Felswände getrieben, verdecken das Sonnenlicht, das nur mit einem durchbrechenden Strahl auf den sprühenden Tobel und die ihn einengenden Granitmauern fällt und den hochaufragenden Berggipfel des Calanda mit Silberschimmer überzieht. Heinlein's große poetische Kraft, die das Starke liebt und mit dem Gewaltigen spielt, feiert in diesem Werke ein wahres Jubelfest, und sollten Einem oder dem Andern die Gegensätze zu grell, die ganze Darstellung übertrieben erscheinen, den müßte man warnen, Begeisterung mit dem Maaße des Verstandes zu messen und hohe Freudetrunkenheit mit nüchternen Augen anzusehen.

Auf Ausstellungen leidet oft ein Bild durch seine Nachbarschaft, durch Glanz und Pracht und Effekt eines nebenstehenden Gemäldes. Es ist kein unbedeutendes Zeugniß für die energische Wirkung von Heinlein's Bild, daß es auf der einen Seite das Stillleben von Adalbert Schäffer mit seinen blinkenden Gold- und Silbergefäßen, der leuchtenden Farbenpracht der Frucht- und Blumenstücke, der tiefen, harmonischen Färbung, der wohlthuenden Ruhe und der vollendet freien malerischen Behandlung und Durchführung; auf der andern Seite das höchst brillante Blumenstück von Elise Wagner mit seiner Naturtreue, Frühlingsfrische, glücklichen Farbenwahl und Zusammenstellung und seiner leichten und meisterhaften Ausführung, ohne allen Nachtheil zu Nachbarn hat.

Das Bildniß Bendemann's von Hübner hat große Schönheiten und gehört unstreitig zu den bedeutenden Leistungen dieses Fachs; dagegen das weibliche Bildniß, das Bendemann ausgestellt, von Vielen als die Perle der Ausstellung gepriesen, erfreut allgemein in so hohem Grade, daß es schwer fällt, sich — etwa um Vergleichungen anzustellen — davon zu trennen. Mit der Schlichtheit eines alten Meisters, in der Richtung selbst der größten, hat Bendemann uns das Bild eines durch und durch liebenswerthen Charakters, und doch gewissermaßen ohne alle Beziehung zur Außenwelt, vorgeführt. In schwarze Seide gekleidet, ein einfaches weißes Häubchen auf dem glattgescheitelten Kopf, die rechte Hand auf der Brust, macht diese Frau den Eindruck des innern Friedens, der Häuslichkeit und herzvoller Güte. Geschmackvoll in der Anordnung und schön in Haltung und Bewegung, edel in der Zeichnung, fein und klar und warm in der Färbung, zeichnet das Bild sich noch besonders durch eine zarte, vollendete, aber durchaus nicht ängstliche oder gesuchte Behandlung aus und wird jedenfalls und jederzeit zu den klassischen Kunstschöpfungen unserer Tage gezählt werden.

III. d. Eine Landschaft vom Bodensee von Fr. Thuran in

München; ein Viehstück von Fr. Voltz; das Bildniß des Königs Maximilian II. von Bayern von W. v. Kaulbach, lebensgroße ganze Figur mit drei Pagen an der rechten Seite des Königs; ein Morgen am Gardasee von Rudolph Pöppel in München; der Traunsee im Salzkammergute von H. Heinlein.

Auf dem Bilde von Voltz wird eine Rinderheerde vor einem heranstürmenden Gewitter in Sicherheit gebracht. Menschen und Vieh sind nebst Wolken und Staub in großer Aufregung und Bewegung, die mit sehr naturtreuen Zügen geschildert sind. Auch die Detailzeichnung bekundet den durchgebildeten Meister. Das Bild ist von großer, geschlossener Wirkung, was bei seinem beträchtlichen Umfang etwas sagen will.

Auf Heinlein's Landschaft gefällt mir besonders die duftige, silberfarbne Ferne mit dem Spiegel des Sees; doch kann ich damit die tiefen, durch Farbenkraft erzeugten Contraste des Vorgrundes nicht recht in Uebereinstimmung bringen.

Von Kaulbach's Königsbildniß kann man nur sagen: Interdum dormitat Homerus!

Die Industrie-Ausstellung in München.

I.

Der erste Eindruck, wenn man in die Industriehalle tritt, ist, trotzdem daß man eine ziemlich deutliche Vorstellung davon mitbringt, überraschend, großartig und heiter zugleich. Die überaus helle, nur leise, fast magisch gedämpfte Beleuchtung, die beweglichen, rauschenden Springbrunnen, die bunten, lustigen Farben, das festliche, neue Aussehen aller Gegenstände, — das Alles erinnert an die erste Empfindung, die man vor einer schön angeordneten und reich ausgestatteten Christbescheerung hat. Man läßt sich dann später mit Behagen von Tisch zu Tisch, von Bucht zu Bucht treiben und die Gedanken können kaum den Stoff berühren — von verarbeiten kann nicht die Rede sein —, den das rastlos schweifende Auge mit immer gesteigerter Geschäftigkeit zuträgt. Unter den vielen fremden Welten des Betriebes und Verkehrs und der Beschäftigung der Menschen, welche man durchreist, trifft ein Jeder auch auf die ihm mehr oder weniger bekannte und vertraute und säumt desto länger, je vollständiger er sie vor sich ausgebreitet findet. Wir, die wir durch alle diese Erzeugnisse des menschlichen Fleißes mit einem Auge gehen, welches die Spuren der bildenden Kunst sucht, die wir das Moment der Zweckmäßigkeit nur vorübergehend, das der Schönheit aber mit andauerndem Blicke betrachten, wir finden unsere Aufgabe, wir finden unser Gebiet über das ganze Haus zerstreut und werden vor den meisten Gegenständen zu Betrachtungen angeregt, und das um so mehr, da ja niemals in einem Industriepalaste die bildende Kunst als solche, so gern man ihr auch eine Stelle gönnt, eine hervorragende einnehmen kann.

Es ist daher unsere natürliche Aufgabe, uns umzuschauen, in welcher Weise und in welchem Grade die bildende Kunst sich Antheil verschafft hat an den Erzeugnissen des Gewerbes. Von einer Vergleichung der Leistungen der einzelnen Staaten werden wir dabei absehen müssen, denn auch bei oberflächlicher Musterung drängt sich schon die Ueberzeugung auf, daß eine allgemeine Vertretung der deutschen Staaten im Palaste nicht stattfindet. Die Ausstellung ist wesentlich eine mehr süd- und mitteldeutsche. Preußen z. B. hat verhältnißmäßig wenig beigesteuert. Oesterreich tritt, wo es auftritt, mit einem gewissen Glanz und Reichthum auf. Viel Mühe in Bezug auf Vollständigkeit und gute Repräsentation hat sich Würtemberg gegeben. Ihm gegenüber hat man das angenehme Gefühl, daß das ganze Land die Aufgabe, seine Industrie nach allen Seiten hin auszulegen, damit der Beschauer ein klares und annähernd vollständiges Bild davon in sich aufnehmen könne, daß das Land diese Aufgabe wohl erfaßt und einmüthig zur Ausführung gebracht hat. Die Würtemberger haben auch ein besonderes, sich an den Münchener Hauptkatalog genau anschließendes Verzeichniß gemacht, die verschiedenen Gruppen darin mit einleitenden gewerbestatistischen Bemerkungen über das Land begleitet und über den Umfang und die Bedeutung der einzelnen Fabriken Auskunft gegeben, so daß man sagen darf, über Würtemberg ziemlich im Klaren zu sein, wenn man diesen Katalog durchstudirt und sich die dazu gegebenen Beispiele im Hause der Industrie aufmerksam angeschaut hat. — Wir müssen gestehen, daß wir dies Verfahren für sehr empfehlenswerth achten. Das ist keine Absonderung, da ist im Gegentheil mehr Nationalgeist und Gemeingefühl darin ausgesprochen, als wenn man theilnimmt, aber unvollständig, oder gar nicht erscheint. Mecklenburg-Schwerin hat den traurigen Ruhm, durch gänzliche Abwesenheit zu glänzen.

Einer Aufforderung gegenüber, wie die von Bayern zur allgemeinen Industrie-Ausstellung zu München, hat man nach unserm Ermessen gar keine Wahl. Es ist keine Aufforderung, die Bayern, es ist eine Aufforderung, welche die Zeit macht — Bayern hat sie nur ausgesprochen — und da kann sich Niemand ausschließen, der in der Zeit und mit ihr leben will und an ihren Fortschritten mitzuarbeiten sich bewußt ist.

Es ist ein guter Grundsatz, sich nach der Sitte und Ordnung des Landes oder des Hauses, worin man wohnt oder zu Gaste ist, zu richten. Befolgen wir ihn also auch hier.

Wir finden die ganze Ausstellung in folgende 12 große Gruppen getheilt: 1) Mineralien und Brennstoffe, und zwar die ersteren durch die erste Zurichtung hindurch. 2) Landwirthschaftliche Rohprodukte und Erzeugnisse der ersten Zurichtung. 3) Chemisch-pharmazeutische Stoffe und Produkte, dann Farbewaaren. 4) Nahrungsmittel und Gegenstände des persönlichen Verbrauches. 5) Maschinen. 6) Instrumente. 7) Webe- und Wirkwaaren, Leder- und Bekleidungs-Gegenstände. 8) Metallwaaren und Waffen. 9) Stein-, Jod- und Glaswaaren. 10) Holzwaaren und kurze Waaren verschiedener Art. 11) Papier, Schreib- und Zeichnenmaterial und Druck. 12) Alle Leistungen der bildenden Künste, die der Ausstellung zufallen.

Mögen der Leser uns nun durch alle 12 Gruppen folgen, wobei wir freilich die Gegenstände ebensowenig strenge auseinanderhalten können und werden, als die Ausstellungs-Commission es gekonnt hat.

Beginnen wir mit dem Eisen, diesem Metall, dem die Architekten, vereint mit dem Glase, als Baumaterial eine so große Zukunft versprechen, wie es in der That die Industrie- und Eisenbahnhallen, Brücken u. s. w. auch bewahrheiten wollen. Die neuen Constructionen scheinen nothwendig neue Formen nach sich ziehen zu müssen und man muß abwarten, was die Zukunft darin leisten wird. Wir unsererseits halten einstweilen an der Meinung fest, daß mehr die Zweckmäßigkeitsbauten der angeführten Art, als die Schönheitsbauten davon berührt werden möchten. An ausgeprägten Bauformen früherer Zeit fanden wir maurische Capitäle und Details von Säulengängen durch das königliche Hüttenamt zu Wasseralfingen in Würtemberg ausgestellt. Wir wollen diese Gelegenheit gleich benutzen, die Leistungen dieses Hüttenamts ganz besonders hervorzuheben. Die meisten Sachen aus demselben zeichnen sich durch künstlerisch wohlgefällige Zeichnung aus.

Schinkel hat einmal dem Zink eine außerordentliche Zukunft in der Architektur prophezeit und in der That wie es scheint nicht mit Unrecht, sieht man auf die Hervorbringungen der Geiß'schen Anstalt in Berlin, welche von den riesigen Capitälen des Universitätsgebäudes in Christiania bis zu der Ofenthür-Rosette, welche sich der Lehrjunge für wenige Groschen aussucht, Alles produzirt, was am oder im Hause durch Zink

herstellbar und ein Schauplatz für die Ornamentik ist. Das k. Hüttenamt in Wasseralfingen scheint es ihm darin gleich zu thun. Ihm hat der König, die vaterländische Industrie fördernd, beim Bau der Villa Wilhelma bei Cannstatt eine würdige Gelegenheit gegeben. Der Hofbaumeister von Zanth in Stuttgart leitete diese im reichsten maurischen Style ausgeführte Bauten und man muß sagen, daß er dem Hüttenamt einen nicht geringen Antheil daran einräumte. Es will nichts sagen, daß die Rinnenträger, die Säulen, daß die Garten- und Einfahrtsgeländer von bronzirtem Eisen sind, aber selbst die Kronleuchter, Armleuchter, zwei mächtige Kandelaber, Vasen mit Untersätzen, kurz der innere Schmuck der Gemächer, den die Sculptur zu vollführen hat, ist zum großen Theil von Eisen in maurischem Styl hergestellt.

Ein etwa 20 Fuß hoher Kandelaber ist aus der Villa des Kronprinzen in Berg und hat in den Nischen seines dreiseitigen Untersatzes etwa 1½ Fuß hohe Knabenfiguren, welche den Krieg, die Wissenschaft und den Ackerbau, also den Lehr-, Wehr- und Nährstand repräsentiren. Der Schaft ist schlank und wohlgestaltet. Oben auf dem Teller knien 3 weibliche Genien, welche die Glocken für die Gasflammen halten. Aus derselben Villa steht noch ein Balkongeländer und eine Vase aus. Die Zeichnungen zu diesen Sachen sind von Paul Wirth. Baumeister der Villa ist Chr. Leins. Derselbe hat auch die Säulenzeichnungen zu einem vollständigen Pferdestand angegeben, der sich sehr einladend ausnimmt. Die beiden Standsäulen sind oben durch eine Kette verbunden, an der eine Tafel mit dem Namen und der Abstammung des Pferdes herunter hängt. Die Satteltäger daran, die Gitter, die den Stand vom nächsten trennen, Raufen und Trog, Alles war sauber gezeichnet und gegossen in sehr gefälligen Mustern. Einiges Bedenken gegen die Haltbarkeit konnten wir, so verführerisch schön das Ganze aussah, nie unterdrücken, wenn wir bedachten, welche unruhigen Gäste die edlen Lieblinge des Neptun mitunter im Stalle sind. Doch werden hier wohl Erfahrungen sprechen.

Einen sehr bedeutenden Fabrikartikel bilden die s. g. Anhängplatten für Claviere, d. h. eine Ausfüllung desjenigen Raumes, welcher beim Oeffnen des Claviers die Diskantseite und damit einen Theil der Saiten und des Resonanzbodens bloßlegt und den man gewöhnlich mit grüner Seide zu bedecken pflegt. Die Anhängplatten zeigen eine durchbrochene hübsche Zeichnung, welche mitunter ein musikalisches Emblem enthält, und haben einen Hintergrund von rothem Stoffe, der sich zum Eisengrau gut ausnimmt. Natürlich befördert das Eisen eher die Resonanz, statt sie zu stören.

Ein origineller Gegenstand der Fabrik sind die Wirthshausschilder. Ein durch gefällige Zeichnung gebildeter Ornamentarm, in dessen Ranken und Traubenwerk ein trinkender Bachus sitzt, hebt sich von der Wand aus ab und trägt oben auf einer Fläche das Zeichen des Wirthshauses, z. B. einen Hirsch, rund heraus modellirt und freistehend.

Auch Opferstöcke sind zu Gegenständen figürlicher Darstellungen gemacht worden, indem ein Engel neben dem eigentlichen Stock zum Geben einladet. Die Zeichnungen dazu sind ebenfalls vom Hofbaumeister von Zanth. Nach den Zeichnungen von E. Mauch in Stuttgart dagegen finden wir Schirmständer, Grabkreuze, einen Kasten für die Aufbewahrung des Feuerungsmaterials im Zimmer und einen Feuergeräthständer, Alles von anmuthiger und gefälliger Zeichnung. Natürlich ist für den Garten durch Tische in verschiedenen Größen, durch Sessel und größere Bänke, durch Fußbänkchen und endlich durch Rabatteneinfassungen gesorgt. Auf dem Tische finden wir Hefte mit den Abbildungen der Modelle zu den Gußwaaren bei der k. Fabrik W., welche durch die Ebner'sche Kunsthandlung in Stuttgart bezogen werden können, und in denen wir auch den ganzen Apparat der architektonischen Ornamentik: Rosetten, Palmetten, Akroterien, Eckstücke, Stabverzierungen, Füllungen, Capitäle u. s. w. in reicher Auswahl abgebildet fanden.

Die Zeichnungen zu den Oefen sind von dem Modelleur Pleck ausgeführt; die Ornamente sind gefällig, die figürlichen Darstellungen auf den Schildern anmuthig, mitunter befremdend freilich in der Wahl der Motive, mitunter aber auch desto hübscher und passender, z. B. zwei Bauernkinder, die mit großem Appetit aus einer und derselben dampfenden Schüssel essen.

Daneben zeichnen sich die Oefen aus dem Eisenwerke Sr. k. k. Hoh. des Erzherzogs Albrecht durch eine einfache Form, durch eine edle, kräftige, schwungvolle Ornamentik aus, während die Zieröfen des k. k. Schichtsamts Hollaubkau sehr mangelhafte figürliche Darstellungen aufweisen. Die Oefen aus dem k. hannoverschen Bergamt Clausthal sind in der Erfindung originell, bisweilen fast phantastisch und überreich; am schlimmsten in Bezug auf Zeichnung stellen sich die von H. L. Lattermann und Söhne aus dem Eisenwerk Morgenröthe im Königreich Sachsen dar. Das Ornament ist kleinlich, bunt und wirr. Den Preis möchten wir der Koch'schen Hüttenverwaltung zu Carlshütte im Herzogthum Braunschweig zusprechen. Sie bieten einen angenehmen Farbenwechsel von braun, mattblank und grünschwarz; das Figürliche ist in Motiv und Zeichnung ansprechend; ein Porzellanbild, die sixtinische Madonna vorstellend, war vor der Oeffnung des einen Ofens zu gewiß recht hübscher Wirkung angebracht.

Das gräflich Einsiedel'sche Eisenwerk Lauchhammer bei Mückenberg, auch als Bronzegießerei berühmt, hat sich mit Wenigem aber Gewähltem eingefunden. Vor Allem ist ein englischer Kamin mit Zubehör zu erwähnen, der sich überaus schön, ja prächtig darstellt. Der Untersatz ist von brauner Farbe und sehr reich und solide in den Ornamenten. Das Gesims hat eine dunkelgrüne Eisenfarbe und trägt oben auf der schwarzen Marmorplatte zwei Statuengruppen, Abend und Morgen darstellend, so wie in der Mitte eine Uhr, auf deren Kasten eine landschaftliche Ansicht auf Porzellan fein ausgeführt erscheint. Ueber dem Gesimse erhebt sich ein Spiegel, dessen Rahmen durch Blumenarabesken gebildet wird, in denen kleine Vögel von trefflicher frischer Bewegung hausen. Das Ganze macht durch die reichen aber nicht ausschweifenden Formen und die zwar ernste, aber doch Abwechselung bietende Farbentönung einen sehr stattlichen und angenehmen Eindruck.

Die kleineren Erzeugnisse des s. g. Kunsteisengusses finden wir in großer Vollkommenheit ausgeführt. So die Statuette von Lessing nach Rietschel, so ein Kruzifix mit knieender Madonna, nicht ohne Adel im Ausdruck und gut modellirt, Thierfiguren, scharf im Guß und von frappanter Naturwahrheit, nach Modellen von Jul. Hähnel gemacht, Blätter, wie über die Natur gegossen und zu verschiedenen Zwecken bestimmt.

Wir können hier eine Interpellation an das verehrliche Eisenwerk nicht unterdrücken. Auf der Station Riesa nämlich, wo man eine halbe Stunde Zeit hat, sich das mit allerlei Figuren, ausgestopften Vögeln, eigenthümlichen Lithographien aller Art, namentlich aber mit Erinnerungen an die Napoleonische Dynastie reich ausgeschmückte Restaurationslokal zu betrachten, findet man auch einen Glasschrank, der unter der Ueberschrift „Eisenwerk Lauchhammer" eine große Auswahl dieser kleineren Erzeugnisse zum Verkauf ausbietet. Freilich ist Alles sehr billig, aber dafür auch geeignet, den Beschauer mit Verwunderung zu erfüllen über den gänzlichen Mangel guter Muster und Modelle, wobei namentlich die Thierfiguren sehr schlecht wegkommen. Ist es wirklich so nothwendig, daß ein so berühmtes Hüttenwerk sich auch mit der Fabrikation wohlfeiler Artikel befasse, die, von Kunstwerth fern, doch Kunstformen affektiren?

Alle diese kleinen Geräthe des Zimmerdaseins, als Dintenfässer, Briefbeschwerer, Schmuckhalter, Leuchter, Toilettenspiegel, Teller

u. ſ. w. aus farbig bronzirtem Eiſenguß herzuſtellen, iſt in neueſter Zeit ein Modeartikel geworden. Die Sachen nehmen ſich in Form und Farbe faſt phantaſtiſch aus. Es iſt etwas von dem ſchillernden Farbenſpiel der Schlacke darin und die Formen ſind meiſt von dem Blatte und der Muſchel genommen. Das Ganze mahnt wie an Erzeugniſſe einer Gnomen- und Koboldwerkſtatt. In dieſen Dingen ſtehen die Waſſeralfinger nicht oben an. Ihre Sachen von G. Streiger ſind auch in der Zeichnung zwar nicht ſchlecht, allein ſie ſind nicht ſcharf im Guß und nicht zart in der Farbe. Gleiches muß man von der Gienanth'ſchen Gießerei zu Eiſenberg in der Pfalz ſagen. Als ein beſonderer Artikel ſind uns aber hier die „Verzierungen“ aufgefallen; reliefartige Darſtellungen, meiſt Jagd- oder Reiterſtücke, die ſo für ſich beſtehen und wahrſcheinlich dazu dienen, an den Flächen der Meubles als Zierrath angeheftet zu werden. Dieſer Sinn für den Schmuck hat allzeit etwas Erfreuliches. Hier hat die Wohlfeilheit, mit der ſich allerdings ſcharfer Guß und gute Zeichnung nicht vereint, auch mehr Berechtigung, wie bei den oben angeführten Lauchhammer'ſchen Sachen; denn es handelt ſich hier um einen volksthümlich gewordenen nothwendigen Zierrath, während dort ſich etwas Fremdes in mangelhafter Form an die Stelle von dem Hergebrachten, vielleicht Beſſerem ſetzen will. Die G.'ſchen Fabriken hatten auch das für Architekten ſehr intereſſante Modell der in Ludwigshafen ausgeführten ganz eiſernen Halle in $\frac{1}{10}$ der natürlichen Größe ausgeſtellt. — Am bedeutendſten in jenen kleinen bronzirten Eiſengußwaaren iſt E. G. Zimmermann in Frankfurt am Main. Hier iſt Schmelz und Duft der Farbe, hier ſind gute Einfälle und Arbeiten nach guten, nicht kleinlich gezeichneten Modellen, die von Fr. Malchow in Berlin herrühren, ausgeführt. Ein Schachbrett, auf welchem Römer und Germanen die Figuren bilden, ein Pflug als Briefbeſchwerer für einen Landwirth, ein Uhr-, ein Regenſchirmhalter, durch eine Waſſerblume gebildet u. ſ. w.; das graue netzartige Gewebe einer Melone hat zur Nachahmung eingeladen. Das Epheublatt, die Winde, die Perlenmuſchel, drei Gegenſtände, welche einmal bei dieſen Arbeiten eine große Rolle ſpielen, fehlen auch hier nicht; aber ſie treten nicht in kleinlichen Formen auf und es bietet ſich außerdem eine große Mannigfaltigkeit in den Motiven.

Ein neues Moment in dieſe Arbeiten bringt Joſeph Glanz in Wien hinein; er thut noch bei figürlichen Darſtellungen ganz leiſe etwas Farbe hinzu, ſo wie man Steindruck mitunter durch verſchiedene Töne nur anzuhauchen pflegt. Der Grundton bleibt Eiſen oder Bronze, aber die farbig angeſtrahlten Gewänder arabiſcher Häuptlinge und ſonſtiger phantaſtiſcher orientaliſcher Geſtalten machen ſich nicht übel.

Die größeren Eiſengußwaaren von A. und E. Metz in Eich bei Luxemburg: ein Bücherſchrank und eine Etagère, haben zwar Käufer gefunden, wir können uns aber nicht von der allzu bunten Zeichnung befriedigt erklären. Eine aufgebauchte, hinten hohle Satyrlarve war an Allem, auch an einem Lehnſtuhl, das immer wiederkehrende Ornament. Nur eine Gartenbank machte eine rühmliche Ausnahme.

Kunſtliteratur.

1. **Marienburg, das Haupthaus des deutſchen Ritter-Ordens** in dem ehemaligen und in dem gegenwärtigen Zuſtande. Von Auguſt Witt. Mit zwei Anſichten. Königsberg bei W. Koch. 1854. 127 S. 8.

Nachdem F. von Quaſt durch ſeine gründlichen Unterſuchungen („Beiträge zur Geſchichte der Baukunſt in Preußen. III. Schloß Marienburg.“) die Baugeſchichte dieſes großartigen Werkes mit Rückſicht auf ſämmtliche hiſtoriſchen Daten und die ſtyliſtiſche Verſchiedenheit der einzelnen Theile überzeugend feſtgeſtellt hat, konnte es ſelbſtverſtändlich nicht die Aufgabe einer neueren Schrift ſein, dieſe meiſterhaft geführte Forſchung überbieten zu wollen. Vielmehr iſt die Abſicht des vorliegenden Werkchens nur darauf gerichtet, für weitere Kreiſe eine detaillirte Beſchreibung des Schloſſes nach allen ſeinen Theilen ſammt ihrer ornamentalen Ausſtellung, nach ihrem früheren Zuſtande, den Zwecken, denen ſie dienten, den Schickſalen und Veränderungen, die ſie bis auf die neueſte Zeit erlebten, zu liefern. Dieſer Zweck iſt durch eine liebevolle, ſorgfältige, ſelbſt das Geringfügigſte in's Auge faſſende Darſtellung zur Zufriedenheit erreicht. Beſonders ausführlich iſt auch der jüngſten Schickſale des Schloſſes ſo wie der langjährigen Arbeit ſeiner Reſtauration gedacht worden, an welcher ſich in edlem Wetteifer die ganze Provinz, in deren Mitte es liegt, betheiligt hat. Die „Einleitung“ giebt eine kurze Skizze von der Geſchichte der Entſtehung des umfangreichen Gebäudes, wobei der Verf. den durch v Quaſt's Unterſuchungen feſtgeſtellten Daten mit richtigem Takte gefolgt iſt. Die Beſchreibung des künſtleriſchen Theiles hält ſich dagegen, bei aller Sorgfalt und Treue, an allgemeine, mehr dem Laien geläufige, als wiſſenſchaftlich bezeichnende Ausdrücke. Ohne daraus dem Verf., der offenbar giebt, ſoviel er ſelbſt an Erkenntniß in dieſen Dingen beſitzt, gerade einen Vorwurf machen zu wollen, können wir doch nicht leugnen, daß eine ſachkundigere, prägnantere Bezeichnung auch in dieſer Hinſicht ſehr wünſchenswerth geweſen wäre. Indeß halten wir uns an den Hauptzweck des Werkchens: die Schilderung der ganzen complicirten Baulichkeiten nach ihrer urſprünglichen Einrichtung, nach der Beſtimmung jedes einzelnen Raumes, die hier mit großer Genauigkeit gegeben iſt und auch in weiteren Kreiſen Intereſſe erregen wird. Jedoch müſſen wir uns ſehr darüber wundern, alle dieſe weitläufigen Beſchreibungen nicht einmal durch einen Grundriß des Schloſſes erläutert zu ſehen, der hier gar nicht zu entbehren und noch viel wichtiger iſt, als die beigefügten radirten Anſichten des großen Remters und des Mittelſchloſſes von der Nordſeite. Auch begreifen wir nicht, warum ſtatt der am wenigſten charakteriſtiſchen, obendrein am meiſten reſtaurirten Nordſeite nicht lieber die weſtliche Seite gewählt wurde, wo der Bau, gegen die Nogat hin, ſein Weſen in größter Eigenthümlichkeit ausſpricht. Wir rathen, bei einem etwaigen erneuten Abdruck eine Tafel mit den unentbehrlichen Grundriſſen beizufügen.

2. **Der Dom zu Sanct Stephan in Wien.** Beſchrieben von A. R. von Perger. Mit Illuſtrationen. Trieſt, Verlag des öſterr. Lloyd. 1854. XIX. und 118 S. 4.

Auch dieſe Monographie hat gleich der vorigen nicht den ausſchließlich fachgelehrten Kreis, ſondern das größere gebildete Publikum im Auge, bei dem ſie das Intereſſe und Verſtändniß des bedeutenden Bauwerkes, von dem ſie handelt, erregen will. Indeß ſteht hier dem Verf. ſelbſt die Kenntniß der ſtyliſtiſchen Bedeutung eines Kunſtwerkes zur Seite, und es iſt ihm, darauf geſtützt, gelungen, eine fachgemäße populaire Darſtellung ſeines Gegenſtandes zu geben. Seine Schrift beſteht demnach aus einem hiſtoriſchen und einem beſchreibenden Theile. Im erſteren erörtert er mit Benutzung der durch die Forſchung ermittelten Reſultate die Baugeſchichte des Stephansdomes; im andern geht er an eine Beſchreibung des Aeußeren wie des Innern ſammt den wichtigen Kunſtwerken, die darin enthalten ſind. Dieſer Theil wird durch 15 große nach den Zeichnungen von J. Rzechka von H. Knöfler gefertigte Holzſchnitte illuſtrirt, die den Grundriß, das Rieſenthor, das Grabmal des Neidhard Fuchs, das Singerthor, zwei Altar-Marmorbaldachine, den ausgebauten Friedrichsgiebel, die Kanzel, die alten Chorſtühle,

das Grabmal Kaiser Rudolf IV., den Orgelfuß, den Schlußstein und Taufbrunnen der Katharinen-Kapelle und das Grabmal Kaiser Friedrich III. darstellen. Diese Illustrationen sind zwar sauber und reich ausgeführt, entbehren indeß in den charakteristischen Details nicht minder als im Figürlichen des bestimmteren Stylverständnisses, so daß man aus ihnen nur den Gesammteindruck des dargestellten Gegenstandes erhält. Indeß mag das für den angegebenen Zweck genügen. Ein schöner Stahlstich, der das Aeußere sammt dem prachtvollen Thurme zeigt, ist außerdem beigegeben. Als Anhang findet sich ein Abschnitt über die Kirchengeschichte des Domes, sowie Belege des im Texte Ausgeführten und sämmtliche Inschriften des großen Gebäudes. Ein sorgfältig gearbeitetes Namen- und Sachverzeichniß erhöht die Brauchbarkeit der Schrift.

3. **Der Kölner Dom, eine Kunstbetrachtung.** Vortrag, gehalten zur Feier des Geburtstages Sr. Maj. des Königs in der Akademie der Wissenschaften zu Berlin von Adolf Trendelenburg, Sekretair derselben. Köln 1853. 24 S. 8.

Wenn aus einer gelegentlich gehaltenen Festrede, die einen Gegenstand der Kunst oder Wissenschaft umfaßt, eine Brochüre gemacht wird, so darf man voraussetzen, daß der Verfasser seinem Vortrage eine über das Momentane hinausreichende Bedeutung zuschreibt; und wenn solche Schrift aus dem Schooße einer Akademie der Wissenschaften von dem Sekretair derselben, von einem anerkannten Koryphäen der Gelehrsamkeit, ausgeht, so darf man eine ausgezeichnete Leistung mit Recht erwarten, eine Leistung, die entweder eine ganz neue oder eine besonders tiefe und gediegene Anschauung darbietet.

Wir bedauern, daß die vorliegende Gelegenheitsschrift diese Voraussetzungen und Erwartungen nicht erfüllt. Was Richtiges darin enthalten, ist nichts weniger als neu, da es nur eine verdünnte Wiederholung von Bemerkungen ist, die viel folgerichtiger, bündiger und klarer in Kugler's bekanntem Aufsatz über den Kölner Dom sich finden; was aber als des Verfassers Eigenthum betrachtet werden darf, ist eine Reihe von nicht eben klaren oder tiefen Aeußerungen, die um so weniger befriedigen, je mehr sie den Schein philosophischer Tiefe an sich tragen. Am wenigsten glücklich zeigt sich der Verf. da, wo er durch ein aus poetischer Anschauung geschöpftes Bild ein architektonisches Glied zu erklären sucht. So vergleicht er die Strebebögen S. 14 mit dem Gießbach, der in ähnlicher Linie „dem Gesetze seiner Schwere folgend, hoch vom Steine fällt"; er vergleicht ferner diese Bewegung mit der Linie der „fallenden Sternschnuppen", der das Auge gern folge u. s. w. Als Beweis von der Art, wie er über die Kunst philosophisch räsonnirt, diene die Stelle S. 20, wo es heißt: „Indem sich das Erhabene in's Schöne, das Ueberlegene in's Gefallende kleidet, befreiet sich das Gemüth des Anschauenden in die Empfindung eines in der Erscheinung sich offenbarenden Wesens, das Macht und Heil ist." Das Einzige darf als neu betrachtet werden, daß S. 16 dem gothischen Dom die Façade abgesprochen wird, eine Neuerung, die jedoch wohl besser mit der flüchtigen Rede verhallt, als durch den Druck aller Welt vor Augen gebracht worden wäre.

Doch genug. Wir suchen kein Vergnügen darin, einen in der Wissenschaft bewährten und auch von uns hochverehrten Mann auf einem ihm fremden Gebiete, wenn auch in wohlmeinendster Absicht, straucheln zu sehen. Wäre der in Frage stehende Vortrag als Festrede bloß an unseren Ohren vorübergeklungen, wir hätten gern geschwiegen und uns bloß im Stillen darüber gewundert, daß eine so ausgezeichnete Akademie in ihrer Mitte nicht einmal einen Mann besitzt, der, wenn denn einmal über derartige künstlerische Dinge geredet werden soll, dies in einer dem Gegenstande wie dem Orte entsprechenden Weise thue. Da aber die Rede im Druck veröffentlicht sich in das größere Publikum hinauswagen zu müssen glaubte, so hielten wir es für Pflicht, ein Produkt abzulehnen, welches seinem Ursprunge den Schein einer Wissenschaftlichkeit verdankt, den sein Inhalt nirgends bewährt.

4. **Das Kloster Chorin.** Von P. R. Brecht, Architekt. Mit 7 Kupfertafeln. Berlin, Ernst und Korn (Gropius'sche Buchhandlung). 1854.

Den Freunden mittelalterlicher Kunst ist das Cisterzienser-Kloster Chorin, bei Neustadt-Eberswalde gelegen, längst als einer der edelsten Reste älteren Ziegelbaues in den Marken bekannt. Dem bisher gefühlten Mangel an einer Herausgabe desselben ist durch gegenwärtige, aus der „Zeitschrift für Bauwesen" besonders abgedruckte Monographie nunmehr abgeholfen. Das Kloster ist aus der Verschmelzung zweier Klöster, zu Parstein und Marienfee, im J. 1273 durch die Markgrafen von Brandenburg entstanden. Doch soll eine aus dem J. 1254 datirende ältere Stiftung hier bereits vorher vorhanden gewesen sein. Ohne Zweifel wurde der Bau gleich in Angriff genommen und eifrig betrieben, wenn auch die Vollendung der großräumigen, stattlich aufgeführten Kirche erst in der ersten Hälfte des folgenden Jahrh. anzunehmen ist. Der frühgothische Styl zeigt sich hier in seiner Anwendung auf die Formen des Ziegelbaues in besonders edler und klarer Weise; selbst das Maßwerk der Fenster, im norddeutschen Backsteinbau der späteren Epochen meistens durchaus roh und ungefüge, variirt hier in einer großen Mannigfaltigkeit der Combinationen, wenngleich immerhin die Natur des Materiales eine Vereinfachung der im Haustein üblichen Formen bedingte. Auf Bl. VII. ist eine Auswahl der Fensterkrönungen, so wie der Gesimse und Friese in genügender Deutlichkeit und Größe, mit Angabe des Verbandes und der Profile gegeben. Die drei vorhergehenden Tafeln enthalten in derselben Weise die Grundrisse, Sockel und laubverzierten Kapitäle der Pfeiler, die Tragsteine, Portale, Giebel, Friese u. s. w., Taf. II. und III. bieten Grundrisse, Durchschnitte und Aufrisse des imposanten Gebäudes, und Taf. I. bringt als angenehme Zugabe die malerische Ansicht der ganzen Kirche sammt den anstoßenden, meistens ebenfalls alten Klosterbaulichkeiten von der Nordwestseite, in Kreide lithographirt. Die Ausstattung ist würdig und schön; nur die Tafeln III. und IV. sind vom Stecher zu mager und kraftlos behandelt und ermangeln daher der genügenden Schärfe der Charakteristik. Jedenfalls sind wir dem Herausgeber für die Sorgfalt und Mühe, die er auf die Darstellung dieses vorzüglichen Denkmales verwandt hat, zu besonderem Danke verpflichtet.

5. **Die Cisterzienserabtei Georgenthal und die neuen Ausgrabungen daselbst.** Von Bernh. Stark. (Aus der Zeitschr. für Thür. Gesch. u. Alterthumskunde Bd. I. Hft. 3. 4.)

Gleich der vorerwähnten Schrift ein neuer Beitrag zur Baugeschichte jenes Ordens, der in der wichtigen Epoche des 12. und 13. Jahrh. an der Kunstthätigkeit und besonders der Entwickelung der Architektur in Deutschland in hervorragender Weise betheiligt ist. Das Kloster Georgenthal wurde 1142 gestiftet, erhielt aber erst nach 1186 eine reichere bauliche Ausstattung, welcher auch, dem Style nach, die aufgegrabenen Ueberreste, mit Ausnahme weniger gothischer Details, angehören. Die „Zeitschrift für Bauwesen" enthielt bereits 1852 einige Zeichnungen, begleitet von einem kurzen Bericht. Der

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 39. Donnerstag, den 28. September. 1854.

Verf. vorliegender Schrift giebt eine musterhaft klar und anziehend geschriebene Darstellung der ganzen Lokalität, der gefundenen Ueberreste und der Geschichte des Klosters, welches im Bauernkriege das Schicksal völliger Zerstörung mit Reinhardsbrunn und Walkenried theilte. Die Ausgrabungen haben zwei nordöstlich an die ehemalige Kirche gränzende oblonge Räume aufgedeckt, welche durch zwei Säulenreihen dreifach getheilt werden. Diese Säulen zeigen bei aller Einfachheit und Bildlosigkeit eine ungemein elegante Behandlung des vollendet romanischen Styles. Die Kapitäle befolgen durchweg die Würfelform, mit Rundstäben und Bändern mannigfach geziert; die Schäfte zeigen dagegen die eigenthümlichste Behandlung; nicht allein, daß mehrere Säulen aus einer Menge gekuppelter, theils runder, theils scharfkantiger Glieder bestehen, findet sich an zweien sogar eine sechszehnfache Kannelirung ganz in der Weise des dorischen Styles. Die Basen zeigen das kräftig gebildete attische Schema mit eckblattähnlichem Hineingreifen des Plinthus in den überquellenden unteren Pfühl. Bemerkenswerth ist noch, daß auch hier, wie so oft an mittelalterlichen Bauwerken, in der Anordnung der verschieden behandelten Säulen eine bestimmte rhythmische Abwechselung und Wiederholung stattfindet. Drei Tafeln mit Abbildungen erläutern diese stylistischen Bemerkungen zur Genüge.

6. Blätter zur Geschichte der Kirchen zu Doberan und Althof von Dr. G. C. J. Lisch. Schwerin 1854.

Herr Dr. Lisch hat sich durch seine emsigen Forschungen über mecklenburgische Geschichte, die in den „Jahrbüchern des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde" seit einer Reihe von Jahren niedergelegt sind, einen geachteten Namen und unleugbare Verdienste erworben. Auch gegenwärtige kleine Schrift gehört in die Reihe verwandter Mittheilungen und geht obendrein die Kunstwissenschaft noch besonders an, da sie vorzüglich die bauliche Gestaltung der Kapelle zu Althof (der ersten Niederlassung der Doberaner Cisterzienser) und gewisse in derselben befindliche, zum Fußboden gehörige Ziegeln ins Auge faßt. Um letztere dreht sich zunächst die Untersuchung. Herr Lisch nennt diese Fliesen „Mosaikziegel," eine Bezeichnung, die nicht so verstanden werden darf, als ob die einzelnen Steine eine musivische Zusammensetzung hätten, sondern die nichts Anders sagen will, als daß aus solchen Ziegeln der Fußboden mosaikartig zusammengesetzt war. Es sind aber glasirte Ziegel, die auf dunklem Grunde eine mit hellerer Masse eingelassene Figur hervortreten lassen. Löwen, Centauren, Drachen und ähnliche meist phantastische Darstellungen bilden den Gegenstand dieser eigenthümlichen Arbeiten. Da man nur dann von Mosaik sprechen kann, wenn durch Zusammensetzung kleiner Steine eine bestimmte Zeichnung hervorgebracht wird, so thut man wohl, die in Rede stehenden Fliesen nicht mit der täuschenden Bezeichnung „Mosaikziegel" zu belegen. Weil nun Doberan durch die norwegische Königstochter Woizlava, die an Pribislav von Mecklenburg vermählt war, gestiftet ist, und weil im Kloster Hovedoe in Norwegen ähnliche Fliesen gefunden worden sind, so ist Herr Lisch sehr geneigt zu schließen, daß die Fliesen in Althof von dort herübergebracht seien. Hieraus wieder folgert er einen bedeutenden Einfluß der normannischen Kunst auf die norddeutsche. Da nun auch in Frankreich und in England ähnliche Ziegel gefunden werden, besonders letzteres Land, wie Herr Lisch selbst bemerkt, reich daran ist, so wird auch für jene Gegenden der skandinavische Einfluß als wahrscheinlich angenommen.

Weiterhin wird eine Beschreibung der Kapelle in Althof gegeben, deren westliche Façade an der südlichen Ecke einen schlanken achteckigen Thurm hat, während ein kleinerer Ausbau an der nördlichen Ecke sich erhebt, dessen Gestalt jedoch aus der ungenügenden Abbildung nicht zu enträthseln ist. Auch diese Façadenbildung wird als „normannisch" bezeichnet. Sodann kommt Herr Lisch auf die Ansichten A. von Minutoli's über den weitverzweigten Einfluß der skandinavischen Architektur auf die des übrigen Europa's und findet, daß „diese nicht wohl ganz unbegründete Ansicht," wie er sich ausdrückt, „gewiß viel für sich hat," wenn sich auch „die wegwerfende Kritik Lübke's im deutschen Kunstblatt sehr hart dagegen ausspricht." „Wie es den Begründern aller neuen Ansichten zu gehen pflegt, — setzt er hinzu — mag auch Minutoli, von der Erhabenheit seines Stoffes hingerissen, in manchen Stücken etwas zu weit gegangen sein; nichts desto weniger scheint der Kern seiner Forschungen kräftig und gesund zu sein."

Um gleich hier beim Ende anzufangen, weil es den Punkt enthält, auf welchen diese ganzen Untersuchungen hinarbeiten, so bemerke ich, daß mit solchen schwebelnden und nebelnden Redensarten, wie Herr Lisch hier über das Minuteli'sche Werk in reicher Fülle ausgießt, wissenschaftlich gar Nichts gewonnen wird. In den oben citirten Stellen ist Alles dermaßen diplomatisch auf Schrauben gestellt, daß sich hinterher der Verfasser derselben noch immer für jede der beiden Ansichten erklären kann. Es handelte sich darum, eine Anschauung zu bekämpfen, die gegen alle geschichtlichen Zeugnisse, gegen die klaren Beweise der Monumente, bloß durch eine willkürliche, allen Analogieen zuwiderlaufende Anwendung historischer Daten auf vorhandene Kunstschöpfungen, alle wohlbegründete Einsicht in die Kunstentwickelung des Mittelalters auf den Kopf zu stellen Miene machte. Ob meine Kritik „hart" war, weiß ich nicht, denn das beruht auf subjektiver Empfindung; daß sie aber „wegwerfend" gewesen sei, kann nur ungerechter Parteieifer behaupten, denn ich habe meine Widerlegung durch Gründe, wie sie mir der Stand der Wissenschaft an die Hand gab, motivirt, wie sichs in einem wissenschaftlichen Blatte geziemt.

Was aber die vorliegende Frage betrifft, so geht Herr Lisch in seinen Schlußfolgerungen etwas eilig zu Werke. Er erzählt uns, daß die Fliesen in Hovedoe mit den mecklenburgischen „ganz von derselben Beschaffenheit an Material, Größe, Farbe, Glasur und

Bildwerk" seien, daß „die Auffassung der Bilder, die Umrisse, die eigenthümliche Darstellung der Schattenlinien, selbst alle Einzelheiten in den Conturen, in den leisesten Biegungen und Auszackungen, kurz Alles identisch" sei. Wunderbarer Weise sagt er aber in einem Athem zugleich: daß die Steine in Hovedoe und die in Althof 1. nicht dieselbe Größe (S. 16.), 2. nicht dasselbe Material und dieselbe Glasur haben (S. 19.) und 3. sehen wir selbst aus den beiden beigefügten Abbildungen, daß auch der Grund bei vielen Althofer Steinen, von dem rothen der norwegischen abweichend, dunkelgrün ist, daß bei allgemeiner Uebereinstimmung der dargestellten Gegenstände (Centaur und Lindwurm) doch Zeichnung, Umrisse, so wie „die leisesten Biegungen und Auszackungen" bei beiden sehr abweichen und jedenfalls verschiedene Schablonen voraussetzen lassen. Trotzdem folgert Herr Lisch S. 28. mehr kühn als wahr: „die unleugbare (?) Verpflanzung nordischer Mosaikziegel und wahrscheinlich (!) selbst des Bausthls von Norwegen nach Doberan giebt einen Beweis für die direkte Verbindung mit den skandinavischen Normannen zu einer Zeit, wo der Dom zu Drontheim erbauet ward." Es sollte mir leid sein um den Ruf des Verfassers, wenn seine historischen Abhandlungen ebenso überraschende Folgerungen enthielten.

Wozu noch viele Worte? Wer jemals die Formen der englisch-gothischen Architektur erfaßt hat, weiß die Quelle, aus welcher die maßgebenden künstlerischen Elemente des Drontheimer Domes geschöpft sind. Skandinavien hing in seiner Architektur von England ab, nicht England von Skandinavien. Ohne Zweifel, da es allgemeine Sitte war, die Kirchen mit Fliesen zu pflastern, kam auch dieser Gebrauch auf demselben Wege nach Norwegen. Ob nun von dort Einwirkungen nach dem benachbarten, damals noch uncivilisirten Meklenburg stattfanden, steht dahin. Jedenfalls ist England indirekt, dann auch hier die erste Quelle. Immerhin entscheidet ein vereinzelter skandinavischer Einfluß in Mecklenburg Nichts für die Verhältnisse des übrigen Deutschlands oder gar Europa's. Aber für die erwähnten Ziegel ist gar Nichts derart erwiesen, da sie sich in jeder Hinsicht, wenn auch im Allgemeinen übereinstimmend, im Besondern von einander abweichend herausstellten.

Was schließlich Hrn. Lisch betrifft, so fragt sich, ob es ganz klug ist, wenn man einen wohlerworbenen Ruf als Geschichtsforscher durch vergebliches Ringen nach Kunstkennerschaft, die Manchem seiner Natur nach doch versagt sein kann, ernstlich gefährdet. Sein Streit mit Kugler wegen der Beschaffenheit der metallenen Grabplatten hat dies zuerst in Frage gestellt. Ein neues Bedenken bieten seine „Untersuchungen" über den Styl der mecklenburgischen Kirchen. Nachdem er die Kapelle zu Althof zuerst im Bd. II der „Jahrbücher" als dem Rundbogenstyl angehörig erklärt hatte, eine Notiz, welche denn auch neuerdings in Otte's vortreffliches Handbuch S. 105 mit übergegangen ist; nachdem er dann Bd. VII. S. 60 berichtet hatte, daß an derselben Kapelle wegen verschiedener Restaurationen „ein alter, bestimmter Baustyl sich nur mit Mühe herausfinden lasse", ohne daß er über das Wesen dieses „alten, bestimmten" Baustyls aus der Unbestimmtheit seiner Ausdrücke herauszutreten für gut fand: zeigt er jetzt (S. 1) plötzlich an, daß „nach gewonnener reiferer Erfahrung in den Eigenthümlichkeiten des mecklenburgischen Ziegelbaues das Gebäude in seinem Ganzen und in seiner jetzigen Gestalt aus der Reihe der alten Bauten im Rundbogenstyle zum größten Theile ausscheiden muß", ja, daß der Bau, „so wie er jetzt dasteht, dem Spitzbogenstyle des 15. Jahrh. angehört." — In der That — wir müssen die arme Kapelle bedauern, die nach so vielen baulichen Schicksalen nun zuletzt noch durch die wandelvollen Zeitbestimmungen ihres Historiographen so viel zu leiden hat. Und wer bürgt uns, daß Dieser nächstens „nach gewonnener noch reiferer Erfahrung" sie aus dem sichern Hafen spätgothischer Architektur, wo sie nunmehr glücklich angelangt ist wieder auf die hohe Fluth seiner Vermuthungen zurückwirft?

Noch ist über die wenig geeignete Art, mit welcher Hr. Lisch S. 23 bei Gelegenheit der frühmittelalterlichen Bronzereliefs der Augsburger Domthür über Kugler aburtheilt, ein Wort zu sagen. Er meint, K. „scheine" die Deutung der Reliefs „zu leicht zu nehmen und nur „„dekorirend spielende Sinnbildnerei, abenteuerliche Phantasieen roher Künstler und Verunstaltungen der Dekoration"" darin zu erkennen." Dies ist eine dreifache Unwahrheit. Erstens sagt K. ausdrücklich S. 149 des I. Bandes seiner Kl. Schriften: „Die Reliefdarstellungen sind mannigfacher Art und ihrem Gesammt-Inhalte nach schwer zu deuten. Wenn überhaupt ein solcher vorhanden gewesen, so mag doch zugleich eine, mehr nur dekorirend spielende Sinnbildnerei mitgewirkt haben, da die Darstellungen sich zum Theil wiederholen." Diese Stelle hat also Hr. L. verdreht und dem Sinne nach völlig entstellt. Zweitens würde der andere Ausdruck, wenn er wirklich von Kugler herrührte, doch nicht speziell über die Augsburger Thür gesagt sein, da er an einem andern Orte S. 195 im Allgemeinen gebraucht ist, ebenfalls mit dem Zugeständniß eines theilweise symbolischen Inhaltes solcher alter Sculpturen, und es da ausdrücklich heißt, daß „der größte Theil" nichts weiter als „abenteuerliche Phantasieen von rohen Künstlern der Zeit" sei. Drittens aber rührt diese Stelle nicht von Kugler, sondern von Cordero her, aus dessen Werk eine größere Stelle — was nur Absicht oder unverzeihliche Flüchtigkeit übersehen konnte — übersetzt ist.

Daß Hr. Lisch, jeden Kunsturtheiles und der genauern Kenntnisse bar, sich in die Kunstgeschichte einzudrängen sucht, wird nur dadurch überboten, daß er einem so redlichen Forscher wie Kugler durch unrichtige Citate Dinge aufbürden will, die dieser nie gesagt hat. Hr. Lisch wird klüger handeln, wenn er künftig auf seinem Felde bleibt und nicht invita Minerva Lorbeern zu pflücken sucht, die ihm einmal versagt sind. Allerdings wäre es wünschenswerth, daß Mecklenburgs mittelalterliche Kunstwerke endlich zur allgemeinen Kenntniß gebracht würden, da außer dem, was ich im D. Kunstbl. über Rostock, Wismar, Doberan und Schwerin mitgetheilt habe, von dem Uebrigen Nichts bekannt ist. Aber ehe Hr. Lisch die Denkmäler in sein historisches Kaleidoskop bringt, in welchem sie jeden Augenblick eine andere Physiognomie zeigen, bleibe lieber Alles einstweilen von wohlthätigem Dunkel verhüllt.

W. Lübke.

Zeitung.

* **Berlin.** Bekanntlich hat Se. Maj. der König bei seiner Anwesenheit im vorigen Jahre zu Putbus bestimmt, an der Stelle, wo der große Kurfürst nach Vertreibung der Schweden aus Pommern auf Rügen gelandet war, um von dieser Insel Besitz zu ergreifen, ein vaterländisches Denkmal zu errichten. Dieses Monument, bestehend in einer 11 Fuß hohen Statue des Kurfürsten, ist vom Bildhauer Stürmer neuerdings in Sandstein vollendet und bereits nach Putbus gesandt worden, wo der Künstler die letzte Hand daran legen wird. Die Aufstellung wird wahrscheinlich am 15. October, dem Geburtstage des Königs, geschehen. Die Statue wird auf einem 40 Fuß hohen Sockel zu stehen kommen.

Lell. **Düsseldorf.** Der Malkasten hat dem scheidenden Professor J. W. Schirmer, der bekanntlich das Directoriat der Karlsruher Kunstschule übernommen hat, im reich dekorirten Gesellschaftssaale ein Abschiedsfest gegeben, das aus Ernst und Humor gemischt, 115 Künstler zum Ausdruck der Verehrung gegen den als Künstler wie als Mensch gleich hochgeschätzten Lehrer zahlreicher Schüler vereinigte. Schirmer ist aus Jülich und war selber Zögling der Akademie, an welcher er der Gründer einer Landschaftsschule geworden ist.

⊙ **Marburg,** im August. Die hiesige Elisabethkirche, 1235 begonnen, 1283 eingeweiht, und damals bis auf die obern Theile der Thürme

vollendet, hat sich in allem Wesentlichen, sogar in der ursprünglich inneren Einrichtung, bis auf unsere Tage gut erhalten, da die Verwüstungen, welche andere Kirchen auf gewaltsame Weise erfuhren, hier mehr als Folgen arger Vernachlässigung hervortreten. Diese nachtheiligen Einwirkungen begannen um 1535, wo der deutsche Orden, welcher eine Landcommenthurei zu Marburg hatte, der Gründer, Erbauer und bis daher alleiniger Besitzer der Kirche gewesen war, dieselbe mit der neuentstandenen protestantischen Gemeinde theilen mußte.

Im 17. Jahrhundert wurde die Kirche ihrer Bleibedachung beraubt und diese durch eine seither schlecht unterhaltene Schieferbedachung ersetzt. Im siebenjährigen Kriege diente die Kirche als Fouragemagazin, wodurch namentlich die gemalten Fenster, welche alle Lichtöffnungen bis dahin geschmückt hatten, litten, und nachher, mit Ausnahme der Chorfenster, durch Fenster aus weißem Glase ersetzt wurden.

Am 3. August 1847 endlich drangen die Fluthen eines Wolkenbruches, welcher die untern Theile Marburgs unter Wasser setzte, auch in die St. Elisabethkirche, und unterwühlten den überall durch Grabstätten unterhöhlten Fußboden derselben dermaßen, daß sich die Steinplatten des letzteren an vielen Stellen bedeutend senkten, und der gottesdienstliche Gebrauch der Kirche eingestellt werden mußte. Damit nicht genug; es trat ihr der Vandalismus der Menschen noch zu guter Letzt in Folgen dieser Verwüstung durch die Elemente in arger Weise nahe. Die Grabmonumente der alten hessischen Landgrafen, welche von der Mitte des 13. bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts herrührend, einen vorzüglichen Schmuck der Kirche und gleichsam eine gemeißelte Kunstgeschichte für sich bilden, sollten nämlich abgetragen werden, da sich zwei von ihnen etwas gesenkt hatten, und man, Gewölbe unter ihnen vermuthend, ihr Einsinken befürchtete. Dazu war nun freilich kein Grund, das Abtragen geschah indessen, da der Ortsbaumeister diese Arbeit ohne gehörige Aufsicht gewöhnlichen Handwerkern überließ, auf eine höchst rohe und eilfertige Weise. Man hieb Löcher in die überall mit vortrefflichen Skulpturen und Gliederungen bedeckten Hochgräber, um Winden und Hebel ansetzen zu können, wälzte und schob die einzelnen Bruchstücke auf dem unebenen Plattenboden hin, so daß Ecken und ganze Theile in Stücken abflogen. Leider wurden gerade zwei der ältesten und werthvollsten Denkmäler hierdurch verstümmelt. Nachdem sich von allen Seiten Stimmen erhoben hatten, welche eine Wiederherstellung dieses werthvollen Gebäudes, das für Hessen insbesondere den Werth eines geschichtlichen und Nationaldenkmals hat, forderten, wurde der Professor Dr. Friedrich Lange zu Marburg im November 1848 mit der Untersuchung desselben und mit der Entwerfung eines vollständigen Restaurationsplanes beauftragt. Dieser wurde genehmigt und seine Ausführung beschlossen. Die Bewegungen der Zeit, welche namentlich auch die Verhältnisse Kurhessens verwirrten, stellten sich jedoch hindernd in den Weg und es konnte erst zu Ende Juni dieses Jahres, nachdem die Stände eine Summe von einen 22,000 Thalern zu der Wiederherstellung der Kirche bewilligt hatten, mit dieser wirklich begonnen werden. Die Arbeiten werden bis dahin vom Prof. Lange geleitet, welcher gemäß seinem obengedachten Restaurationsplan sich die Aufgabe dabei gestellt hat, die Kirche vor allem in ihrem, zu diesem Zwecke vorher sorgfältig ermitteltem ursprünglichen Zustande wiederherzustellen. Auf diese Weise läßt sich die Fernhaltung aller modernen Restaurationsgelüste hoffen, die Herstellung eines im Ganzen wie im Einzelnen, bis auf die innere Ausschmückung und polychrome Färbung herab, harmonischen Gesammteindruckes zu erreichen, während die heutigen gottesdienstlichen Bedürfnisse dem nicht nur nicht entgegenstehen, sondern vielmehr selbst eine vollständigere Befriedigung dadurch erlangen werden. Prof. Lange ist gegenwärtig beschäftigt mit einer ausführlichen Monographie über die h. Elisabethkirche, welche von vielen Tafeln mit Abbildungen und mittelalterlichen Dokumenten über den Bau begleitet sein wird. Wir hoffen, daß seine gründlichen Fachstudien und ausgebreiteten Kenntnisse der mittelalterlichen Architektur zu einer würdigen und den kritisch-historischen Forderungen entsprechenden Restauration führen werden.

Kunstvereine.

Die Versammlung in München.

Zweite Sitzung.

Das von uns bereits in Nr. 34 mitgetheilte Statut wurde in der von der dort genannten Redaktions-Commission ausgearbeiteten Fassung vorgelegt und angenommen, d. h. zur ernstlichsten Befürwortung bei den verschiedenen Vereinen von den Anwesenden gutgeheißen. Unter diesen befand sich diesmal auch der Vorsitzende des Münchener Kunstvereins, Herr Staatsrath von Volz, Excellenz, welcher die von den zeitweise ausstellenden Vereinen verschiedene Verfassung des Münchener, als eines seßhaften Vereins zwar in manchen Stücken als ein absolutes Hinderniß zu gemeinsamen Maßregeln betrachten mußte, nicht aber für den Beitritt zu dem Aktien-Unternehmen, den er nach Kräften bewirken zu wollen zusagte. Imgleichen erklärte Hr. Baron von Stauffenberg, von Würzburg bevollmächtigt, daß der dortige Verein je nach seinen Mitteln zum Anschlusse bereit sei.

Es kamen nun die Fragen unter B. und C. des Programms zur Besprechung.

Graf Thun suchte die Versammlung zu bestimmen, ausdrücklich auszusprechen, daß die Abhaltung von Ausstellungen, der Ankauf und die Verloosung von Kunstwerken für den Privatbesitz und die Vertheilung von Vereinsblättern zwar nicht der eigentliche letzte Zweck der Kunstvereine, wohl aber allerdings für die meisten unentbehrliche Mittel zur Erreichung einer möglichst allgemeinen Theilnahme und der Erzielung der durch sie bedingten Erstarkung ihrer Geldkräfte seien, daß diese Mittel, zumal die beiden erstgenannten, einsichtsvoll gehandhabt, wohl auch schon an sich in gewissem Grade Kunstsinn und Kunstliebe anregen und bildend wirken können, daß dagegen der eigentliche Zweck und die Aufgabe der Kunstvereine darin bestehe, durch Vereinigung Das zu leisten, was der Einzelne eben nicht zu leisten vermöge: die erloschene Kunstliebe und das Bedürfniß nach Kunstgenuß und künstlerischer Ausstattung im gesammten Volke und den Gemeinden wieder anzufachen, die Kunst wieder mit dem Leben zu verbinden und in dieser Beziehung das zu leisten, was in früheren Zeiten etwa die Gemeinden selbst und andere Gesellschaften und Corporationen geleistet haben, und — daß die Versammlung die Gefahren nicht verkenne, welche die Existenz der Kunstvereine in ihrer gegenwärtigen Organisirung und Wirksamkeit und zwar ganz besonders der den meisten von ihnen durch ihre Basis eingepflanzte Drang, dem Geschmacke der Mehrzahl ihrer Mitglieder, d. i. des Publikums, von dem sie abhängen, zu huldigen, für die Förderung einer ernsten, gediegenen und nationalen Kunst mit sich bringe, indem sie nur zu häufig, bloß das äußerlich Bestechende beachtend, wenig mehr thue, als den Kunsthandel im Großen zu fördern und durch das Bedürfniß der Erwerbung einer möglichst großen Zahl von Verloosungsgegenständen der Mittelmäßigkeit in der Kunst Vorschub leisten und den Markt für fabrikmäßige Bildererzeugung auf bloße Spekulation künstlich noch erweitern, oft auch durch Ueberschwemmung dieses Marktes mit fremdländischen, auf ganz anderer Basis beruhenden und oft nur durch die Neuheit der Erscheinung und große Aeußerlichkeiten bestechenden Erzeugnissen entschieden dazu beitragen, den Geschmack zu verderben und die Kunst noch mehr zu entnationalisiren, somit einer wahrhaft nationalen und konsequenten Fortentwickelung deutscher Kunst auf der gegenwärtigen Basis hinderlich werden.

Aber ein wahrhaft nationaler allgemeiner Kunstaufschwung sei vielmehr nur dann zu erwarten, wenn die Kunst nicht mehr als etwas von dem übrigen Volksleben, der Industrie u. s. w. Getrenntes, für sich Alleinstehendes, als bloßen Luxus betrachtet, sondern das Bedürfniß, ihr bei allen Hervorbringungen für bestimmte, vorhandene und sich von selbst ergebende Zwecke den gebührenden Einfluß zu gestatten und Alles künstlerisch durchzubilden und zu vollenden, wieder das allgemeine Bedürfniß gefühlt werde. Das Letztere anzuregen sei Hauptaufgabe der Kunstvereine. Hierzu reiche auch die Stiftung von Museen und die Anschaffung von Kunstwerken für dieselben nicht hin. Nicht für die Museen und Galerien, die unbekannt waren in den Zeiten der Kunstblüthe, seien die größten Kunstwerke des Alterthums wie des Mittelalters gemacht. Man hat diese erst hinterher darin zusammengestellt, um ein Bild von der historischen Entwickelung der Kunst zu haben, also zu Lehrzwecken. Museen bleiben stets von dem eigentlichen Volksleben getrennt und die Bestellung von Bildern für dieselben, werde die Ruhmsucht und Eitelkeit (eine der Krankheiten unsrer Zeit) viel mehr als eine innige Hingebung an eine bestimmte Aufgabe und Unterordnung unter dieselbe fördern, welche eben eine Hauptbedingung gelungener künstlerischer Hervorbringungen bilde.

Zur Erreichung des eigentlichen und würdigsten Zieles, welches sich die Kunstvereine vorsetzen sollen, und zur Hintanhaltung der angedeuteten Gefahren, sei es daher vor Allem wichtig, daß alle Kunstvereine wenigstens einen Theil, und zwar den nach ihren Verhältnissen möglichsten Theil ihrer Einnahme der Hervorbringung von Kunstwerken für bestimmte, gegebene Zwecke im öffentlichen und Gemeindeleben, daher von monumentalen Kunstwerken im weiteren Sinne des Wortes oder der Unterstützung ähnlicher von andern Seiten ausgehenden Unternehmungen widmeten. Sei einmal ein Fonds für diese Zwecke vorhanden, so werden sich die Gelegenheiten zu seiner Verwendung in reicher Fülle bieten und manche Gemeinde werde sich durch das Anerbieten einer Beihülfe bewogen finden, dann auch selbst etwas für die würdige Ausstattung ihrer Bauten (Kirchen, Rathhäuser, Brunnen ꝛc.) zu thun. — Der Einwurf, daß die Förderung der monumentalen Kunst, die Errichtung monumentaler Kunstwerke, Aufgabe oder Sache der Regierungen sei, habe gar kein Gewicht und zeuge nur von gänzlichem Mangel an echtem Kunstverständnisse. Allerdings sei es ganz vorzugsweise Sache der Regierungen, der Kunst bei allen Staatsbauten und sonstigen Veranlassungen den gebührenden Einfluß zu vindiziren. Es gäbe aber eben gar viele Veranlassungen, die außer dem Bereiche der Regierung liegen und gerade dort sei die Nothwendigkeit der Anregung des Bedürfnisses künst-

lerischer Durchbildung doppelt vorhanden; es könne in unserer Zeit gar nicht zu viel solcher Anregungen geben und die Kunstvereine seien vorzugsweise berufen, den Kunstsinn in den Korporationen, aus denen er gewichen, wieder anzuregen. Ja, es sei geradezu unverantwortlich, wenn ein Verein nicht wenigstens einen Theil der durch die Beiträge aller einzelnen Kunstfreunde erworbenen reichen Mittel diesen höhern und eben nur durch die Vereinigung Aller zu erreichenden Zwecken widmete, und sich statt dessen begnüge, eine bloße Lotterie zu halten.

Bei den Ausstellungen und dem Ankaufe zur Verloosung sollen die Kunstvereine aber die Förderung nationaler, gediegener Kunst und aufstrebender Talente vorzugsweise im Auge behalten, und bloße Handelswaaren, Fabrikerzeugnisse, Mittelgut, äußerlich Bestechendes möglichst abhalten, daher:

a) die directen Sendungen von Künstlern in jeder Weise begünstigen, Sendungen von Kunsthändlern aber nur ausnahmsweise nach eingeholter besonderer Genehmigung zulassen.

b) Keine allgemeine, sondern nur individuelle Einladungen, zur Ausstellung an Künstler von anerkanntem Rufe erlassen und in jeder in Rücksicht auf Kunst bedeutenden Stadt einige Vertrauensmänner ernennen, welche auch jüngere, noch unbekannte Talente zur Einsendung gelungener Erzeugnisse ermuthigen können.

c) Namentlich fremdländischen Erzeugnissen keine unbedingte Concurrenz gestatten, sondern von außen her nur ganz ausgezeichnete, gediegene Werke zur Ausstellung und zum Ankaufe zulassen.

d) aufstrebenden, jugendlichen Talenten eine besondere Berücksichtigung angedeihen zu lassen, die sich indeß wesentlich auf den Ankauf ihrer gelungensten Leistungen zu beschränken hätte.

Eggers ist vollkommen der Ansicht des Vorredners, daß die Förderung der monumentalen Kunst das höchste Ziel der Kunstvereine sei und theilt die ausgesprochenen Wünsche in Bezug auf die Verwirklichung einer solchen, möglichst kräftigen Förderung, glaubt aber, daß man um so weniger die vorhandenen Mittel für dieselbe unterschätzen müsse und daß diese Mittel gerade in manchen der getadelten Wirksamkeiten der Vereine zu suchen seien, die man als Zwischenstufen zum höchsten Ziele nicht ohne Weiteres fortwerfen könne, weil man sich dadurch jeden Fortschritt zu demselben unmöglich mache. Wenn ein reicher, festhafter Verein, wie der böhmische, dessen schöne Wirksamkeit auf dem Gebiete der monumentalen Kunst allgemein anerkannt sei, wenn dieser vermöge seines Reichthums und seiner Organisation weniger Gewicht auf andere Wirksamkeiten als auf die directe für monumentale Kunst zu legen habe, so hätten es sich die wandernden Vereine, die von dem Herrn Grafen beregten Gefahren nicht mißkennend, sehr angelegen sein lassen, dieselben durch zweckmäßige Mittel fern zu halten. Weil Vorschubleistung der Mittelmäßigkeit eine directe Untergrabung schon ihrer materiellen Existenz wäre, so seien faktisch sehr positive Einrichtungen zur Fernhaltung des Geringfügigen getroffen und die vorgeschlagenen persönlichen Einladungen gelten in der That bei den meisten Vereinen. Den Ausdruck Museen habe man in dem vorliegenden Falle für gleichbedeutend mit Galerien zu nehmen. Soll Staffeleimalerei überhaupt noch gelten, so werde ein Verein doch auch nichts anders thun können, als seine Bilder in einem Raume zur Betrachtung neben einander aufhängen, wie es jeder Private thut, der eine Bildergalerie besitzt. Außerdem pflegen die Vereine solche Bilder nicht planlos zusammenzukaufen; vielmehr gern ein historisches, auf die Geschichte der Stadt bezügliches Bild zu bestellen. Und wenn so das beschlossene Aktien-Unternehmen nicht gerade die höchste Spitze einer Vereinswirksamkeit sei, so gehöre es doch unmittelbar in die nächste Stelle. Die historische Entwickelung werde zeigen, ob es nicht der Anfang zu Gutem und Tüchtigen sei. In dem gewöhnlichen Lauf der Dinge verleihen die Kunstvereine dem jungen durch fremde Autorität und eignes Talent eingeführten Talente den Schauplatz für seine Wirksamkeit. Seine Bilder werden gekauft und zwar immer unbedingter und zu immer höhern Preisen. Dann tritt der Punkt ein, wo es für die Bestellungen, die ihm in die Werkstatt kommen, der Ausstellungen nicht mehr bedarf. Nun wird der Künstler also dort nicht mehr gesehn. Daher läge dem Aktien-Unternehmen der schöne Sinn zum Grunde, den berühmt gewordenen Künstler ferner an die Schauplätze seiner ersten Erfolge zu fesseln und ihm auf gut honorirte Bestellung da die würzigste Erscheinung zur angenehmen Pflicht mache, wo er anfangs um das Recht dazu werben mußte. Diese Auffassung habe etwas den Künstlern durchaus Zusagendes. Einer der Koryphäen deutscher Malerkunst habe sich in einem Gespräch über diese Angelegenheit mit so entschiedenem Eifer dafür geäußert, daß er (Redner) die mehr als feste Ueberzeugung habe, Jener werde ein von der Vereinigung etwa bestelltes Historienbild gern aufs Beste ausführen und ihr gratis zur Disposition stellen, wodurch allerdings doch dem weitern Vorschreiten des Unternehmens Vorschub geleistet werde, abgesehen von dem Zeichen von Interesse für die Sache, welche sich in diesem schönen Beispiel erkennen lasse

Auch Dr. Lucanus spricht sich für die Museen in dem Sinne wie sie von den Kunstvereinen aufgefaßt und in Angriff genommen werden, erläuternd aus.

In Bezug auf Punkt D, ob die Kunstvereine bei Veranstaltung von Kunstausstellungen, den Künstlern gegenüber noch mehr Verpflichtungen übernehmen können, als bisher ꝛc., führte eine allseitige Erwägung der Stellung und Mittel der Vereine zu der Ueberzeugung, daß man das Bewußtsein hegen dürfe, seine Pflicht zu thun. Eine vorzugsweise Berücksichtigung der deutschen Künstler wurde von verschiedenen Seiten empfohlen und als gerechtfertigt anerkannt.

In der folgenden Frage E: Ob es nothwendig, dahin zu wirken, daß Unterricht im Zeichnen und in der Formenlehre zum regelmäßigen Lehrgegenstande in allen Schulanstalten erhoben werde, ergriff zunächst Schulrath Looff das Wort. Nicht mit Unrecht, bemerkte er, habe man den höhern Lehranstalten den Vorwurf gemacht, daß ihre Leistungen im Zeichnen sehr mangelhaft sind, was hauptsächlich seinen Grund in dem Bildungsstande oder der Persönlichkeit der Zeichnenlehrer habe. Nur wenige Gymnasien oder Realschulen haben sich solcher Zeichnenlehrer zu erfreuen, welche sich einer höhern Bildung rühmen dürfen; ihre Stellung sei in der Regel eine untergeordnete und ihre Besoldung eine so geringe, daß höhere Ansprüche bei der Wahl eines Lehrers nicht gemacht werden können; so geschehe es denn, daß das Zurückstehen an allgemeiner Bildung von Seiten der Zeichnenlehrer hinter den Schülern der obersten Klassen keine ungewöhnliche Erscheinung sei, woraus wieder eine mangelhafte Disciplin während des Unterrichts folge, da solche Lehrer die ihnen gebührende Autorität nicht zu erlangen wissen. An Realschulen ist man in vielen Fällen genöthigt gewesen, zwei Zeichnenlehrer für die besonderen Zweige des Linien- und freien Handzeichnens anzustellen, wodurch natürlich die Besoldung der Einzelnen noch spärlicher geworden sind, während durch Vereinigung beider Stellen und Besetzung mit einem für beide Zweige des Zeichnenunterrichts befähigten Lehrer, diesem doch noch eine erträgliche Besoldung hätte verschafft werden können. Soll der Zeichenunterricht daher die Resultate gewähren, welche der jetzige Standpunkt der Kunst und Industrie erheischen, so müsse man dafür sorgen, daß tüchtige, für den Gesammtunterricht des Zeichnens befähigte Lehrer ausgebildet werden, deren allgemeine Bildung mindestens dem Ziele der Gymnasien und höhern Realschulen entspricht, daß die Zeichnenlehrer in den Rang und die Besoldung der ordentlichen Lehrer eintreten und an solchen Anstalten, an welchen der Zeichnenunterricht nicht die volle Kraft des Lehrers in Anspruch nimmt, auch andern Unterricht, namentlich in der Mathematik oder in der Naturgeschichte übernehmen. Für die Heranbildung solcher Lehrer ließe sich leicht ein Seminar in solchen Hauptstädten gründen, in denen eine Kunst-Akademie und eine polytechnische Anstalt sich befindet, indem die Zöglinge neben dem speziellen Unterricht in der Pädagogik und in der Methodik des Zeichnenunterrichts, an den für sie nothwendigen und nützlichen Unterrichtsgegenständen beider Anstalten Theil nehmen könnten. Die Opfer, welche der Staat zu bringen hätte, dürften daher in diesem Falle nicht unerschwinglich sein. Es dürften aber nur solche Aspiranten in dieses Seminar aufgenommen werden, welche das Zeugniß der Reife von einem Gymnasium oder einer Realschule aufweisen und durch Proben nachweisen können, daß sie eine hinreichende Fertigkeit im Zeichnen erlangt haben.

Graf Thun stellt den Antrag, daß die Versammlung sich zwar für die Wichtigkeit der Frage erklären, von ihrer gründlichen Erörterung aber, als ihrem eigentlichen Zwecke fernliegend, abstehen wolle.

Staatsrath von Bolz unterstützte diesen Antrag und derselbe wurde angenommen. Nichts desto weniger hatte man den Vortrag des Hrn. Looff mit so vieler Theilnahme gehört, daß sich dennoch eine längere privative Erörterung der wichtigen Frage daran knüpfte. — Es folgte dann:

F. Ob und auf welche Weise zu bewirken, daß alle deutschen Staatsregierungen allgemein und durchgehend die Portofreiheit für die Correspondenz der Kunstvereine gewähren.

Die Versammlung konnte nichts thun, als es im Interesse der Vereine für wünschenswerth erklären, daß jeder seine Regierung ersuche, dem Beispiele und Vorgange der Preußischen zu folgen, welche für offene oder unter Kreuzband gelegte Briefe, so wie für Rollen und Packete unter 5 Pfund Portofreiheit gewährt.

Die Besprechungen über Punkt G, durch welche Vorsichtsmaßregeln die Einnahmen für Eintrittsgelder am sichersten zu controliren sein dürften, führten zu keinem neuen Resultate. Wie schwierig die Frage überhaupt sei, bewies die Mittheilung des Präsidenten Pittschaft, daß Hamburg einen Preis für die glückliche Lösung ausgesetzt habe und zwar bis jetzt erfolglos.

Schließlich wurde die Wiederkehr jährlicher allgemeiner Versammlungen, gegenseitige Aktienzeichnung, Mittheilung sämmtlicher Druckschriften für sehr wünschenswerth erkannt und allgemein beschlossen, diese Mittel inniger Vereinigung allen Vereinen dringend zu empfehlen.

Als Ort der nächstjährigen Zusammenkunft wurde Dresden vorgeschlagen und allgemein genehmigt.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 40. Donnerstag, den 5. October. 1854.

Inhalt: Die Berliner Kunstausstellung. — Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München. III. — Studien über Berlins bürgerliche Baukunst. Von W. Lübke. (Schluß.) — Zeitung. Stuttgart. Dortmund.

Literatur-Blatt Nr. 20.

Die Berliner Kunstausstellung.

Obwohl man allgemein weiß, daß die Ausstellungen nur einen kleinen Bruchtheil des künstlerischen Lebens der Gegenwart repräsentiren, obwohl namentlich die Werke von monumentaler Bedeutung selbstverständlich davon ausgeschlossen sind, so wird eine Ausstellung, zumal in einer Stadt wie Berlin, doch immerhin der Betrachtung ein mannichfaltiges Interesse darbieten. Wir haben hier einen Spiegel des geistigen Lebens, der Geschmacks- und Sinnesrichtung des Publikums vor Augen, wie er treuer nicht gewünscht werden kann. Dieser Spiegel zeigt uns auf der diesjährigen Berliner Ausstellung ein nicht eben erfreuliches Bild. Viel Technik, aber wenig Geist, viel Aeußerliches, aber wenig Innerliches, viel bunter Farbenschimmer, aber sehr selten ein Gedankenblitz, — mit Einem Worte viel Schein, aber wenig Seele, das ungefähr ist bis jetzt der Total-Eindruck.

Allerdings kann derselbe durch einige Nachzügler noch modificirt werden; aber ganz aufzuheben ist er um so weniger, als derselbe Grundton, wenn auch in geringerem Grade, schon bei den vorigen Ausstellungen sich kund gab. Wir wollen nicht davon sprechen, daß Schöpfungen eines tieferen Gedankeninhaltes immer seltener werden; geht das Publikum, und mit ihm die Mehrzahl der Künstler einmal dem realistischen Zuge nach, der heutzutage so sehr im Schwunge ist, so wollten wir auch dagegen nichts Erhebliches erinnern, wenn nur auch eine recht gründliche, gewissenhafte, in die Tiefe dringende Auffassung und Behandlung der Wirklichkeit sich zeigte. Aber nicht allein, daß man die ideale Stellung der Kunst, die Fähigkeit und die Pflicht aus zufälligen vereinzelten Anschauungen eine höhere, allgemeinere Wahrheit zu gewinnen und schöpferisch zu gestalten, größtentheils außer Augen läßt: auch an die concrete Welt der Erscheinungen weiß man sich zumeist nicht mit einer solchen Liebe hinzugeben, die allein im Stande ist, den Dingen mehr als ihre Oberfläche abzuschreiben, sondern sie im Kernpunkte ihres Wesens, in der Fülle und Tiefe ihres Organismus zu ergreifen.

Die Vorgänge des alltäglichen Daseins, die mannichfaltigen Gestalten, welche das Leben auf seine Oberfläche wirft, nimmt man nur in der flachsten Weise auf; man verlernt oder versteht es nicht Charaktere zu schaffen und diese aus der innern Nothwendigkeit ihres Wesens handeln zu lassen. Aehnlich verhält es sich mit der Landschaft. Von einem tiefpoetischen Erfassen der Natur, von einem verständnißinnigen Eingehen auf ihre Stimmungen weiß man wenig. Man begnügt sich gewöhnlich, sie schlechthin, wie gerade die Gelegenheit sich bietet, zu porträtiren, und selbst dabei weiß man nur in seltnen Fällen sich wirklich mit treuer Hingebung ihrer Formen zu bemächtigen: statt ihrer lebendig charakteristischen Sprache bietet man conventionell gewordene Phrasen dar.

Noch etwas Anderes kommt hinzu. Weit entfernt, immer und immer wieder von Neuem, wie alle großen Meister unermüdlich gethan, das Leben, die Natur selbst zu studiren, bis in die geheimsten Winkel zu ergründen, entlehnt man eine schon anderweitig ausgeprägte Manier, die doch nur als Resultat der Auffassung des einen Individuums, welchem sie angehört, Geltung und Berechtigung hat, und entfernt sich im geistlosen Handhaben des geistigen Eigenthums Anderer immer weiter von der einzig wahren Quelle künstlerischen Schaffens. Weil man zu lässig ist, selbständig einen langen, beschwerlichen Entwicklungsgang des Studiums durchzumachen, an dessen Ziele erst die reife Frucht eines durchgebildeten Styles winkt, nimmt man die Ergebnisse fremdartiger Bestrebungen vorweg und glaubt einen Styl haben zu können, ehe man Studien gemacht hat.

Tragen diese Faktoren vereint dazu bei, derjenigen Kunst, die wir hier im Auge haben, den Stempel geistloser Oberflächlichkeit aufzuprägen, so dürfen wir dabei freilich nicht vergessen, wie sehr dieser Grundzug in den Künstlern durch eine gewisse Richtung unserer Zeit bedingt und begünstigt wird. In dem universellen Ringen der Gegenwart, in dem athemlosen Sturmgange des industriellen Lebens, das unsre Tage beherrscht, schwindet mehr und mehr die Fähigkeit zur liebevollen Hingebung an das Einzelne. Die Kunst selbst, aus ihrer beschaulichen Innerlichkeit aufgeschreckt, fühlt sich verwirrt durch das rastlose Treiben um sie her, und wer da nicht Kraft genug in sich trägt, wie ein in der Tiefe wurzelnder Fels

dem andrängenden Wogenschwall Trotz zu bieten, der läßt sich lieber vom Strudel auf der Oberfläche mit forttreiben, um nur nicht unterzugehen. Das Publikum selbst, das in selbstvergessnem Leichtsinn immer mit der Strömung schwimmt, gefällt sich bei den gemalten Trivialitäten ebenso sehr, wie bei den immer mehr nach der bloß sinnlichen Seite sich hinneigenden Schaustellungen. Die Oper mit den charakterlosen Melodien der neueren Italiener, eines Donizetti und Verdi, oder den raffinirten Effekten der modern französischen Schule, das Ballet mit seinen seelenlosen, sinnbetäubenden Grimassen, der Circus und was sonst noch auf bloß körperliche Weise die schaulüsterne Menge reizt, das sind die Lieblingsvergnügungen von heute, und nirgends, in Deutschland wenigstens, hat dieses hohle Treiben eine breitere Grundlage als gerade in Berlin, der Stadt der Intelligenz! Ist es da ein Wunder, und muß man sie nicht mehr bemitleiden als anklagen, wenn auch die bildende Kunst in dem allgemeinen Taumel ihrer hohen Ideale vergißt und in den herrschenden Ton mit einstimmt?

Ehe wir uns indeß, nach diesen wenig tröstlichen Vorbemerkungen, auf die Besprechung des Einzelnen einlassen, möge, um die diesmal ganz besondere Schwäche der Ausstellung einigermaßen zu motiviren, der Hinweis auf das Münchener Unternehmen gestattet sein, welches allerdings manche tüchtige Leistung den Sälen der Berliner Akademie entzogen hat. Freilich reicht dieser Umstand noch nicht hin, den völligen Mangel eines Bildes zu entschuldigen, welches durch seine innere Gewalt so mächtig den Beschauer ergriffe, daß es einen erhellenden Glanz über die ganze Ausstellung verbreitete. Vergebens würde man bis jetzt ein solches Bild suchen. Was von geschichtlichen Darstellungen vorhanden, ist so gehaltlos, daß man sich schwer entschließt überhaupt davon zu reden; auch auf dem Gebiete der biblischen Historienmalerei würde es sehr dürftig aussehen, wenn nicht ein Gemälde von einer heutzutage auf diesem Felde seltenen Tüchtigkeit sich eingefunden hätte. Dies ist die „Kreuzabnahme" von dem als Pensionär der Akademie in Rom weilenden Oscar Begas.

Das Bild hat sehr große Dimensionen. Von dem nächtlich finstern Hintergrunde hebt sich das hoch in der Mitte aufragende Kreuz ab. Mehrere Männer sind beschäftigt, den bereits vom Stamme desselben gelösten Körper Christi vollends herunterzunehmen. Links auf einer Leiter sieht man einen älteren, der mit dem Beistande eines jüngeren, von der anderen Seite emporgestiegenen Mannes den Leichnam behutsam hält, während ein unten am Boden stehender kräftiger Jüngling, von welchem man nur die Rückseite erblickt, ihn in Empfang nimmt. Da diese Figur nur das Körperliche der Handlung vertritt, so hat der Künstler in seinem Takte sie so gestellt, daß wir das uns weniger interessirende Gesicht nicht erblicken, die volle Kraftanstrengung dagegen klar vor Augen haben. Von der linken Seite tritt der ehrwürdige Joseph von Arimathia heran, in blauem Gewande und dunkelrothem Mantel, den Kopf von einem gelben Tuche umwunden. Er ist im Begriff, den Uebrigen beizustehen. Von der anderen Seite naht in hellgrünem Gewande, den ergreifendsten Seelenschmerz im edlen Angesichte, die herrliche Jünglingsgestalt des Johannes, voll Verlangen nach dem theuren Leichnam die Arme emporhebend. Es ist ein fein psychologischer Zug, daß die Wirklichkeit der körperlichen Hülfeleistung bei den einzelnen Gestalten in dem Maße sich abschwächt, in welchem diese von geistigem Weh durchbebt werden. Daher kommt es denn auch, daß nicht, wie bei Rubens, die ungeheuere Kraftentwickelung athletischer Gestalten das Auge von der tieferen Bedeutung der Handlung ablenkt, und daß andererseits nicht, wie bei manchen mittelalterlichen Darstellungen, der Seelenschmerz dem Vorgange die ganze körperliche Grundlage gleichsam entzieht, sondern daß das Element körperlicher Bewegung, so weit es unerläßlich war, vollkommen betont wird, ohne dem geistigen Inhalte, der mit Recht bei der ganzen Darstellung vorherrscht, Abbruch zu thun.

Diese Figuren bilden in einfach klarer Composition die Hauptgruppe. Während nun hinter Joseph ein klagendes Weib mit verhülltem Haupte die Darstellung abschließt, erweitert sie sich nach der anderen Seite durch eine Nebengruppe. Hier ist die Mutter des Herrn ohnmächtig zu Boden gesunken, und zwei Frauen sind um sie beschäftigt, ihr wieder aufzuhelfen. Die Eine beugt sich mit dem Ausdruck innigsten Mitleides über das edle gramerfüllte Antlitz Mariens, während die Andere, gleichsam mehr die körperliche Seite der Hülfeleistung repräsentirend, die kraftlos Daliegende emporzuziehen sucht und zugleich in gespannter Aufmerksamkeit sich nach der Hauptgruppe umwendet. Hierdurch ist eine ungezwungene Verbindung beider Gruppen zu einer einzigen, in ruhigem Gleichgewicht pyramidal aufsteigenden herbeigeführt. Diese Andeutungen werden genügen, einen Begriff von der wohl durchdachten Composition des Ganzen zu geben. Aber sie reichen nicht hin, die edle Charakteristik der Gestalten, die würdige Bewegung, den ergreifenden Ausdruck zu schildern. Ebensowenig vermögen wir von dem reichen, kräftigen und dabei doch harmonisch zusammengestimmten, nirgends verletzenden oder durch einen Einzeleffekt beunruhigenden Kolorit eine Vorstellung zu geben. Man merkt, daß der junge Künstler die alten italienischen Meister, besonders Rafael und Daniel da Volterra, fleißig studirt und ihrem Stylgesetze Manches zu verdanken hat, während Anderes wieder, z. B. der fein empfundene, edel modellirte Körper Christi an die Behandlungsweise der Caracci und des Guido Reni erinnert. Wir haben es also auch hier mit einem Werke zu thun, welches einen Hauch von Eklekticismus an sich trägt, dabei aber eine solche Fülle gesunden Lebens, eigener Schöpferkraft und Empfindungswärme in sich schließt, daß wir, weit entfernt, wie vor den eklektischen Schöpfungen des vorigen Jahrhunderts erkältet zu werden, vielmehr im Gemüthe ergriffen und zum Mitgefühl erregt sind. Als Altarbild würde das treffliche Werk an seinem rechten Platze sein.

(Fortsetzung folgt.)

Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München.

III.

Ich kann nicht an die Fortsetzung meiner Arbeit gehen, ohne ein Wort der Trauer über das gänzliche Fehlschlagen aller auf die Ausstellung gebauten Hoffnungen. Sie fing so schön an. Man zählte täglich 600 bis 900 Besucher; schon in den ersten Tagen war die Zahl von 8000 Loosen eingeschrieben und mehrere Bilder hatten Käufer gefunden. Da brach aus einer Untiefe, die Keiner gesehen, ein Feind hervor, an den Niemand gedacht. Zögernd zwar trat man vor der gefürchteten Seuche den Rückzug an, aber als sie bald mit gefräßiger Gewalt um sich griff, und Jung und Alt schonungslos ergriff, und es schwer und schwerer ward, ihr nur die Hälfte des Raubes wieder zu entreißen, da bemächtigte sich ein panischer Schrecken der Bevölkerung. Das eben noch frohbelebte München verödete; die Einwohner verließen in Schaaren die Stadt; die Gäste blieben aus; der Zug der unaufhörlich rasselnden Wagen führte nur Todte; stumm war die Stadt und nur die Glocke des Sacristans unterbrach das Schweigen der Straßen. Alle Heiterkeit war verschwunden, aller Verkehr stockte; es schien, als solle der Rest der Bevölkerung in Trauer sich kleiden. Wo blieb da die Stimmung für die Kunst, die Ruhe, sich in die heiteren Schöpfungen des Talents zu versenken? Stundenlang saß ich allein mit dem Aufseher in einem der Bildersäle und machte meine Studien. Kein Bekannter kam und tauschte seine Bemerkungen mit mir aus, kein Fremder

erbat sich Auskunft. Unter dem Eindruck dieses über mein theures München hereingebrochenen unermeßlichen Unglücks habe ich die folgenden Bemerkungen niedergeschrieben. Ein thränenschweres Auge sieht nicht scharf. Daran denke der Leser und vergebe die Mängel!

Der Raum IV. unseres Planes, der die Verbindung zwischen dem dritten und fünften Saale macht, enthält über der Eingangsthür, leider viel zu hoch für den Beschauer, einen Carton von Jos. Matth. Trenkwald aus Prag, den Ablaßkram des Dominicaners Tetzel darstellend, eine Composition voll Feuer, Wahrheit und Schönheit; wohlgeordnet und doch ganz natürlich, charakteristisch in der Darstellung, aber ohne Uebertreibungen und ohne schreiende Contraste. Sehr richtig hat Trenkwald herausgefühlt, daß es sich bei seiner Aufgabe viel weniger um den Dominicaner handele, als um den Eindruck, den seine Reden und Verheißungen auf das Volk hervorbringen. Deshalb steht dieses überall im Vorgrund.

Die Scene spielt im Freien, nahe einem Dorfe, unter einer alten Eiche, an welcher Tetzel seine Kanzel aufgeschlagen; ringsum Hügelland mit verschiedenen Straßen und Wegen. Neben dem offenbar von keinerlei Entbehrung heimgesuchten Mönch, der mit Feuereifer das Volk zur Buße und zur Erwerbung des Ablasses mahnt, steht ein schönes junges Weib mit einem Säugling im Arm, für welchen es Ablaß gewonnen zu haben scheint. Vor und unter der Kanzel steht ein Tisch, an welchem der Sündenprotokollist und Einnehmer, nebst dem Controlleur, ausgesucht praktische Klostergeistliche, Platz genommen. Zu ihnen drängt sich von allen Seiten das Volk mit seinen Anmeldungen und Zahlungen, alte Weiber, ehrerbietige Bauern, kecke Soldaten, freche Dirnen; auch wohl ein Weib, das den Mann von der Thorheit abhalten will, das schwerersparte Geld zum Pfaffen zu tragen; auf der anderen Seite werden die Ablaßzettel vertheilt; da gehen Gauner von dannen und berechnen die Vortheile, die ihnen der Ablaß bei ihrem Gewerbe bringt; da hält ein schwärmerischer Jüngling das Papier, das ihm den gestörten Seelenfrieden wiedergegeben, dankend mit krampfhaft gefalteten Händen empor; da geht ein Mädchen fort mit ihrem Geliebten und ihr großes, kummervolles Auge fragt ihn mit angstvollen Blicken: „Ist uns nun unsre Schuld vergeben?“ Reihen sich an dieser Seite gleichgültige Beschauer an, so stehen dafür an der entgegengesetzten solche, die mit innerer Entrüstung aber stumm dem täuschenden Spiele zusehen. Auf allen Wegen kommen und gehen die Heilsbedürftigen. Diese Zeichnung ist so reich an lebendigen Motiven, daß ihr wenige neuere Bearbeitungen historischer Aufgaben an die Seite zu setzen sind. Ich wünschte dem Künstler einen Kunstfreund, der das Bild sich möchte malen lassen, aber noch lieber einen Kupferstecher, der es mit Glück und Geschick vervielfältigte; denn auf diesem Wege würde es zuverlässig große Erfolge erleben.

Abtheilung IV. Wand a. Der Fuggersche Sarkophag aus der Ambraser Sammlung in Wien, Kupferstich von Leopold Schmidt in Wien. Eine Anzahl Zeichnungen und Kupferstiche von Ed. Eugen Schäffer in München. Eine Anzahl Kupferstiche von Franz Stöber in Wien. Eine Gruppe vor der fontana delle Tartarughe in Rom, Kupferstich von Joh. Zitek in Wien; die Tiburtinische Sibylle nach Steinle, gestochen von C. Deucker in Frankfurt a. M. Eine Anzahl Kupferstiche von Jak. Felsing in Darmstadt.

Eugen Schäffer, der von Frankfurt nach München übergesiedelt ist, hat uns in einer Folge von Kupferstichen und Zeichnungen einen Ueberblick über den Gang seiner Entwickelung gegeben von der Zeit an, da er in München nach Cartons von Cornelius stach bis auf die neueste Zeit, wo ihn Rafael und Tizian beschäftigen. Wer in der bewundernden Erkenntniß von Cornelius aufwächst und seiner Liebe treu bleibt, der kann — und wenn er auch seine Werke nicht mehr vor Augen hat — nicht wohl auf einen Irrweg in der Kunst kommen! Ich für meinen Theil glaube, daß der Kupferstecher in der vollendeten Wiedergabe von Form, Charakter und Ausdruck seine höchsten Ziele erreicht, und daß mit der Nachahmung des malerischen Effektes ein wesentlicher Vorzug nicht gewonnen, wohl aber der wesentlichste leicht verscherzt wird; ich verkenne aber keineswegs die Macht des Reizes, durch gradweis verschiedene Lichttöne und deren folgerichtige Brechung das Wechselspiel heller und dunkler Farben vorzutäuschen und so der Wirkung eines Gemäldes möglichst nahe zu kommen, und da uns Italiener und Franzosen gezeigt haben, daß eine maß- und geschmackvolle Benutzung der damit erschlossenen Mittel zu sehr erfreulichen Ergebnissen führt, und da große Talente ihre Kräfte an solche Aufgaben gesetzt, so kann ihre Vollberechtigung nicht in Zweifel gesetzt werden, vorzüglich bei Werken, bei denen der Nachdruck sichtlich in der malerischen Wirkung liegt. Schäffer hat indeß an einigen Blättern, namentlich der Grablegung nach Giotto, und dem h. Stephanus vor Gericht nach Fiesole, gezeigt, daß er unter den neuen Bestrebungen die alten Errungenschaften nicht aufgegeben; was noch sichtbarer geworden wäre, wenn er das Wort des Katalogs, der einen Stich von ihm nach Kaulbach's „Ariel und Kaliban“ verheißen, wahr gemacht hätte. Nächst den Kupferstichen, unter denen sich auch seine berühmte Madonna della faggiola befindet, müssen nun ganz besonders die von ihm gefertigten Zeichnungen interessiren, vor allem das Blatt mit der nun in's Berliner Museum übergegangenen Madonna del Duca di terra nuova, wonach er einen Stich ausführt. Hier sind die einzelnen Charaktere — es ist bekanntlich eine Madonna mit drei Kindern — mit derselben Treue wiedergegeben, wie der Charakter des ganzen Bildes, so daß die Freunde der Kunst mit Zuversicht einem ganz gelungenen Werke entgegensehen können. Dasselbe gilt nun auch von dem berühmten Gemälde Tizian's in der Galerie Borghese zu Rom, davon Schäffer die Zeichnung, nach welcher er eine Platte begonnen, zur Ausstellung gegeben; desgleichen von der „Poesie“ aus den Stanzen Rafael's und der lieblich ernsten Madonna di Granduca aus Florenz. München darf sich glücklich schätzen, die Wiege all dieser Werke zu werden.

Franz Stöber in Wien hat sich das Verdienst erworben, die Arbeiten Danhauser's, die ein großes Publikum haben, in der dem großen Publikum angenehmen und verständlichen Weise vervielfältigt zu haben. Da wir die beiden Hauptgemälde seines Meisters, die Testamentseröffnung und die Klostersuppe, auf der Ausstellung haben, so kann man sich von der Treue der Auffassung leicht überzeugen. — Der dritte der mit einer größeren Reihe von Leistungen auftretenden Kupferstecher, J. Felsing, giebt uns gleichfalls von einer mehrjährigen Thätigkeit Rechenschaft. Auch Felsing sieht die Aufgabe des Kupferstechers in der Wiedergabe eines malerischen Effektes, wobei ihm aber die Durchbildung des Details als Vorbedingung gilt. Da er letztere — seiner Ansicht nach — in der modernen Düsseldorfer Schule mehr als anderswo gefunden, so hat er seine Kräfte vornämlich dieser gewidmet, und Bilder von Köhler, Mücke, Bendemann, Steinbrück ꝛc. in Kupfer gestochen; und ist damit den Wünschen der Verehrer dieser Kunstrichtung gewiß auf das Befriedigendste begegnet. Sein Vortrag ist rein, bestimmt, kräftig und die Ausführung sehr gleichmäßig. Inzwischen hat er auch eine heilige Familie Overbeck's (aus der Galerie Schönborn) gestochen und ausgestellt, desgleichen den berühmten Violinspieler Rafael's aus der Galerie Sciarra, die Madonna del treno von A. del Sarte, Luini's Christus unter den Pharisäern in der National-Galerie in London, die Vermählung der h. Katharina nach Correggio u. a. m. und auch diese Aufgaben mit dem ihm eigenen Eifer und Talent und mit Glück durchgeführt. Zu den besten Blättern von ihm würde ich rechnen: Steinbrück's Genofeva, Luini's Pharisäer, den Violinspieler, die Madonna des Andrea und Overbeck's heil. Familie.

Ueber der Ausgangsthüre hängt ein Carton von Fr. Laufberger in Wien, zu hoch, um eine genaue Einsicht zu gestatten. Der Katalog, der nichts weiter davon angiebt, als „Uebergabe von Calais an Eduard III.", vermittelt das Verständniß der Darstellung in keiner Weise; die Anordnung im Allgemeinen verräth einen Sinn für Composition, die Zeichnung, der „Strich" — wie man zu sagen pflegt — deutet aber nicht auf große Eigenthümlichkeit, wenn nicht, wie gesagt, die Entfernung täuscht.

IV. b. Hier hängen Lithographien von Wölffle in München nach van Dyk und Jacobs, von J. Melcher in München; Kupferstiche von Conr. Geyer in München nach Cranach, Beer und Flüggen; von Eugen Schäffer nach Steinle, Kaulbach und Cornelius, und noch ein Blatt von Stöber.

Saal V. Wand a. Die Hermannsschlacht von Ant. Romako in Wien; eine Folge von Scenen aus dem Nibelungenliede von Heinr. Schwemminger in Wien, ein Werk, dem nicht Fleiß, nicht Schönheitssinn, auch nicht Talent abzusprechen ist, dem aber jedenfalls etwas Wesentliches fehlt: der Ton des Lieds.

V. b. Ein Rehbock im Walde von Guido Hammer in Dresden; eine Brunnenscene in Athen von Herm. Kretschmer in Berlin; Faust von den Elfen umschwebt von Emil Schuback in Hamburg; eine Landschaft von Ignaz Raffat in Wien; Christus, der die Blinden heilt, von H. J. Schneider in Gotha; der Dachsteingletscher von E. Kaiser in München; ein Porzellangemälde von M. Legrand in München; ein Blumenstück von Maria Schall in Dresden; eine ungarische Puszta von Carl Marco in Florenz. Die Landschaft von Raffat ist ein feines Bild; das Interesse wird indeß vornehmlich von der Luft in Anspruch genommen, und von den Wolken, die sich sogar noch vor die schon im Mittelgrund aufsteigenden Berge legen. Marco's Landschaft ist noch feiner, aber auch noch ärmer, hat nichts als ein wenig dürre Haide, einen sumpfigen Weiher, einen verfaulenden Ziehbrunnen und in den Wolken einen Regenbogenschimmer.

V. c. Ein Mädchen mit Früchten von Luise v. Martens in Stuttgart, einen Studienkopf von Adelh. Wagner in Lyon; die Messe in der römischen Campagna von C. Blaas in Wien; ein Schiffzug von Friedr. Gauermann in Wien; „Domine quo vadis?" von J. Schnorr in Dresden; Rafaels Madonna del Tempi, Porzellangemälde von Wustlich in München; das Rosenmädchen von Fr. Ammerling in Wien; ein Brunnen bei Gelling von A. Hansch in Wien; die Erwartung von O. Naumann in München; Palazzo Ca D'oro in Venedig von Franz Heinrich in Wien.

Eine Feldmesse in der Campagna, wie Blaas sie darstellt, habe ich leider nie gesehen; ein zweirädriger, von drei Seiten geschlossener Karren mit einem Dach dient als Capelle: darin fungirt der Priester mit seinem Ministranten; um den Karren umher liegen Schnitter und Schnitterinnen auf den Knieen, Kinder und Hunde vervollständigen die Scene. Die ganze Situation ist äußerst malerisch; indessen sollte sich aus römischer Sommerglut, der schönen, charakteristischen Landbevölkerung, ihren leuchtenden Costümen und der originellen Kirche wohl noch ein interessanteres Bild, als wir hier sehen, aufbauen lassen. Gauermanns Schiffzug ist ein Meisterwerk in seiner Art, voll Leben und Wahrheit. Man sieht an der Anstrengung der Pferde die Kraft der Strömung, gegen welche sie das Schiff ziehen; man sieht ihr Wanken bei dem unsichern Boden unter dem reißenden Wasser, durch das sie waten; man glaubt das Schreien der Führer und Treiber zu hören. Tiefe, Kraft und Klarheit in der bleischweren Regenwetter-Farbe, Vollkommenheit der Zeichnung und der technischen Behandlung vereinigen sich, um diesem Bilde einen ungewöhnlichen Werth zu sichern. Die Landschaft von Hansch ist vornehmlich durch den Gegenstand anziehend: ein heitres Hochlandthal mit Brunnen, Baumgruppen, Felsgebirgen, einer Schloßruine und heiteren Menschen ist stets ein erquickender Anblick. Wustlichs Porzellangemälde gehört durch die Größe der Platte, sowie durch die Vortrefflichkeit der Ausführung zu den Hauptschätzen der Ausstellung.

IV. d. Im Fenster liegen drei Porzellangemälde von A. Erdmannsdörfer in München.

IV. e. Eine Familienscene aus Istrien von C. Kaltenmoser in München; zwei Landschaften von C. Marko in Florenz; der hohe Göll bei Berchtesgaden von C. Millner in München; eine Partie aus einem Park von Holzer in Wien; Hieronymus Jobs im Examen von J. P. Hasenclever in Düsseldorf; ein Herr schneidet die Silhouette einer jungen Dame von P. Körle in München; die Ruine vom Petersberge bei Halle von G. F. Papperitz in Dresden.

Marko ist einer der feinfühlendsten, poetischsten Landschaftmaler. Um so unbegreiflicher ist die Geschmacklosigkeit der beiden hier angegebenen Landschaften. Wie reizend auch die eine mit Baumgruppen und Blüthengebüschen ausgestattet ist, sie wird lächerlich durch die Staffage, eine Venus, die von einem halb hüpfenden, halb fliegenden Amor begleitet zum Leichnam des Adonis springt, während die Grazien dazu im Hintergrund eine Gruppe bilden. Noch sinnloser ist das zweite Bild, auf welchem Christus auf einem Schiffe declamirend steht und das Wasser neben dem Schiff zur Hälfte hohe Wellen schlägt, zur Hälfte spiegelglatt und lammfromm ist. Wunder gehören nicht in die Landschaftsmalerei, selbst nicht in die ideale, die ohne Natur keinen Glauben findet.

IV. f. Ein schalender Edelhirsch von Ludw. Voltz in München; eine Landschaft von Hoguet aus Berlin; Maria und Johannes nach der Grablegung am Grabe Christi von C. C. Schmidt in Stuttgart; zwei spielende Hunde von C. Steffeck in Berlin; Vorbereitung zur Abfahrt von der Alpe von Heinr. Marr in München; Rückkehr von der Bärenjagd von Heinrich Bürkel in München.

Im Bilde von Schmidt herrscht eine ernste Stimmung, die zu dem Gedanken paßt, daß Maria und Johannes allein beim Grabe geblieben, während bereits tiefe Dämmerung eingetreten ist. Bei Aufgaben der historischen Kunst ist es aber stets gewagt, einem äußerlichen Moment einen zu großen Wirkungskreis einzuräumen. Was der Bildhauer nicht darstellen kann, davor sollte der Maler wenigstens einige Scheu haben. Die Dämmerung in Schmidts Bilde ist so dunkel, daß man die Empfindung der Leidtragenden nicht mehr wahrnehmen kann. — In Bürkels Bild wird mit Humor und Wahrheit ein Dorffest im Gebirge geschildert, dessen Mittelpunkt ein Bauer ist, der einen Bären erlegt hat. — Hoguet hat sich die französische breite Behandlungsweise der Landschaft, die tiefe Färbung, die scharfen Gegensätze, den kecken Vortrag so zu eigen gemacht, daß seine Arbeit überall für französische und zwar von guter Art gelten kann. Daß man von einem Deutschen lieber deutsche Waare sieht, darf ihn nicht verdrießen. Es ist aber ein lustiger Einfall, sämmtliche Figuren der Staffage von hinten zu zeigen, wie sie neben einem weißen Marmorblock auf eine schwarze Windmühle zugehen. Steffeck hat zwei Königshündchen gemalt, die sich um den Besitz eines seidnen Sonnenschirms streiten und ihn zerreißen. Lustig im Gedanken, treffend im Ausdruck, ist das Bild mit allen nöthigen Mitteln der Naturkenntniß, der Zeichnung und Malerei glänzend ausgeführt, so daß es — bei Lebensgröße der Thiere — einen schlagenden Eindruck macht.

V. g. Der Zinsgroschen, nach Tizian auf Glas gemalt von C. Rüling in München.

V. h. Ein Waldbrand von Swoboda in Wien; spielende Kinder vor einem Kornfeld, von denen das eine dem andern einen

Kranz aufsetzt, von Sixt Thon in Weimar; der Jordan, nach der Natur von Otto Georgi in Vorbrück bei Meißen; der See von Nemi bei Rom von Seiffert in Berlin; ein Mädchen, welches seinem Schwesterchen einen Kranz aufsetzt, von Ant. Seitz in München; das Avantgarde-Gefecht bei Gjat von Hugo Diehl in München. Dieses Gefecht fand im russischen Feldzug statt, am 1. Sept. 1812, wo bayrische Chevauxlegers, die zu rasch vorgegangen, von einen Schwarm Kosacken umzingelt wurden. Ihre Tapferkeit und die Hülfe zweier nachrückenden Escadrons verschaffte ihnen den Sieg. Diehl ist Hauptmann in der bayrischen Armee und treibt die Kunst als Dilettant; bei tiefer eingehenden Studien würde er sicher Ausgezeichnetes leisten, da ihm eine sehr lebendige Darstellung zu Gebot steht.

Studien über Berlin's bürgerliche Baukunst.

Von **W. Lübke.**

(Schluß.)

Fragen wir nach der Entwickelung, welche die künstlerische Behandlung der Privat-Architektur in Berlin erfahren hat, so kommt es zunächst darauf an, für die früheren Epochen bestimmte Daten zu gewinnen. Da sind denn die alten Theile des königlichen Schlosses, die, zumeist nach der Wasserseite gelegen, nicht mit in den Schlüter'schen Umbau gezogen wurden, von Wichtigkeit. Von spätmittelalterlicher Bildung ist der halbkreisförmige Ausbau mit dem hinter ihm aufragenden thurmähnlichen Viereck, an welchem man einen auf kräftigen Kragsteinen vorspringenden Altan und gekuppelte Fenster, geschlossen mit flachen, ihre Spitze nach außen kehrenden Bögen bemerkt, Formen, wie sie der spätgothischen Privat-Architektur eigenthümlich sind, im vorliegenden Fall ohne Zweifel Reste des Baues von 1451. An diese Theile stößt ein mit bunten Renaissance-Giebeln und erkerartigen Eckthürmen geziertes Gebäude, welches sammt dem Querhause des Innern und dem nach dem Dome reichenden sogenannten Apothekerflügel 1595 und 1598 nach den Plänen des Grafen Lynar durch Peter Niuron aufgeführt wurde. Finden wir hier in der Gesammtanlage, den hohen Giebeln und Erkern, den gekuppelten Fenstern mit ihren tiefgekehlten Profilirungen noch die Traditionen mittelalterlicher Bauweise in Geltung, mit der sich in Behandlung des Einzelnen, in der Pilasterdekoration der Giebelfelder, den kegelförmigen, an gothische Fialen erinnernden Aufsätzen, so wie den geschweiften Linien der Giebeldächer der Geist moderner Kunst verschmelzt, so zeigt dagegen ein weiter nordwärts am Wasser sich erstreckender Bau, der um 1685 unter M. M. Smidt, vermuthlich nicht ohne Betheiligung Nering's, errichtet wurde, den völligen Sieg der modern antikisirenden Kunst über die mittelalterliche, des horizontalen Prinzips über das vertikale. Zwei Stockwerke erheben sich hier, durch breite Gesimsbänder getrennt, das untere in Rustica, beide mit breiten rundbogigen Fenstern, deren Scheitel ein Helm schmückt. Die Verhältnisse sind tüchtig, stattlich, bei großer Einfachheit der Detailbehandlung.

Zwischen diesen beiden am Schlosse nachgewiesenen älteren Bauepochen, die zwei gänzlich verschiedene Auffassungsweisen dokumentiren, liegt beinahe ein ganzes Jahrhundert, für dessen Bauthätigkeit wir nur spärliche Anhaltspunkte in Berlin aufgefunden haben. Wichtig in dieser Beziehung sind die königlichen Marställe in der Breiten Straße, die, wie man auf den ersten Blick bemerkt, aus zwei verschiedenen Theilen bestehen. Der vom Schloß entfernter liegende, mit derbem Zopfportal, gekuppelten Fenstern und vier bunt geschweiften, mit kleinen Kegelaufsätzen geschmückten Giebelchen war ursprünglich ein dem Junker Hans Georg von Ribbeck gehörendes Wohnhaus, welches dieser sich im J. 1624 gebaut hatte. Die Jahreszahl sammt dem Wappen des ersten Besitzers findet sich noch jetzt am Portal. Hier ist also die mittelalterliche Auffassung in Aufbau, Giebelanlage, Fensterbildung noch ungeschwächt in der am Schloßbau von 1598 gefundenen Art herrschend. Interessant als charakteristisches Merkmal der antikisirenden Richtung, so wie der Verbindung dieser mit gothischer Formation ist der feine Perlenstab, der sich in dem nach mittelalterlicher Weise profilirten Fensterrahmen zeigt.

Verwandte Richtung giebt sich an einem großen, dunkel aussehenden Hause der Poststraße kund, jedoch treten hier die mittelalterlichen Anklänge bereits matter auf. Denn sowohl der Giebel des im ersten Geschoß sich verkröpfenden Erkers, als auch der Giebelaufsatz des Daches zeigt geringere Steilheit und, bei übrigens geschweifter Form, den Mangel der kegelartigen Aufsätze. Auch haben zwar die gekuppelten Fenster Form und Profilirung in mittelalterlicher Weise, aber die aus Rundstäben, Plättchen und Karniesen zusammengesetzten Gesimse, so wie die Rustika des untern Geschosses sind wiederum antikisirend.

Diese Uebergangsepoche, die mit dem einen Fuß noch im Alten wurzelt, während der andere schon im Neuen sich festgesetzt hat, scheint bis gegen die Mitte des 17. Jahrh. — um welche Zeit das zuletzt erwähnte Gebäude errichtet sein mag — gewährt zu haben. Wenigstens finden wir von 1665—1670 bereits ein Gebäude, das den antiken Einfluß überwiegend zur Schau trägt. Dies ist der neuere, von Memmhardt erbaute Theil der königlichen Marställe, in den Fenstern zwar, vermuthlich in beabsichtigtem Anschluß an den eben beschriebenen älteren Bau von 1624, noch mit gothischer Profilirung, dagegen mit Durchführung des horizontalen Prinzips und Beseitigung der hohen Giebelchen, statt deren ein einziger niedriger antikisirender Giebel, mit Holzskulpturen ausgefüllt, angeordnet ist. Schließen wir hieran die oben bezeichnete Bauepoche des Schlosses von 1685, die den vollständigen Sieg streng antikisirender Auffassung darthut, und erinnern wir hier nur flüchtig an das seit 1695 von Nering erbaute Zeughaus, das in großartiger Weise dem neuen Prinzip zum Ausdruck verhilft, so haben wir für die Berliner Baugeschichte von 1595—1695 wenigstens einige bestimmte Anhaltspunkte gewonnen, die bei der Dürftigkeit der Denkmäler uns genügen müssen. Außerdem finden sich nur noch kleinere Reste aus jener Epoche, z. B. einige rundbogige Hausportale in der Grünstraße und Heil. Geiststraße, die bei mittelalterlicher Auslehlung der Wandung eine Eier- und Perlstab-Dekoration aufweisen.

Einen neuen mächtigen, durch Nehring's Wirken vorbereiteten Aufschwung nahm die Architektur in Berlin um das Jahr 1700. Zu dieser Zeit, begünstigt durch die Prachtliebe des ersten preußischen Königs, war es, wo durch einen der größten Geister moderner Kunst, Andreas Schlüter, zuerst am neuen Schloßbau der Architektur eine breitere Basis gewonnen wurde. Er unternahm die schwierige Aufgabe, aus den allmählig zusammengewachsenen verschiedenen Theilen des complicirten Gebäudes einen einzigen Bau in consequenter Stylentwickelung herzustellen. Großartig in den Verhältnissen, mächtig in den Profilirungen, harmonisch in dem vielfältigen ornamentalen Beiwerk, ist das Schloß noch heut ein lautredendes Zeugniß von der Genialität des Meisters. Obwohl er selbst bekanntlich durch Intriguen bei Hofe verdrängt wurde und den bittern Schmerz erleben mußte, seinen Bau unvollendet in seines Nebenbuhlers Eosander von Göthe's Hände übergehen zu sehen, so hat doch auch im Uebrigen die Privat-Architektur durch sein Wirken manchen höheren Impuls erhalten, der bis gegen Ende des 18. Jahrh. in Kraft bleibt. Charakteristisch für die durch ihn angebahnte Richtung ist die Betonung des horizontalen Elementes im Aufbau der Façade, die Durchführung antik-römischer Bildungsweise, vereint mit einer mäßigen Aufnahme freierer, der eigentlichen Renaissance gelän-

figer Formen. In anderen von ihm ausgeführten Bauten wußte er die energische Behandlung der Profile und Details entsprechend zu mildern; so an der am Anfange der Königsstraße liegenden „alten Post", ursprünglich einem Palais des Ministers Grafen Wartenberg, wo die schmalen, langen Fenster von mageren Pilastern eingefaßt, und auch die übrigen Details sehr bescheiden sind. Dagegen bilden Medaillonreliefs von vorzüglicher Arbeit einen ausgezeichneten Schmuck der Wände über den Fenstern. Noch einfacher, seiner ursprünglichen Bestimmung als Gartenhaus angemessen ist das 1712 von ihm erbaute, jetzt der Loge Royal-York gehörige Gebäude in der Dorotheenstraße, von schlichtem Aeußern, aber sehr behaglicher innern Anlage und Eintheilung, besonders mit einem anmuthigen kleinen Gartensaal.

Die von Schlüter eingeschlagene Richtung blieb nun im Laufe des 18. Jahrh. für Berlin maßgebend und wurde um so einflußreicher, je umfassender und vielseitiger die Bauthätigkeit war, welche sich unter dem großen Friedrich hier entfaltete. Nicht allein, daß in Berlin und Potsdam der größte Theil der öffentlichen Gebäude, die noch jetzt die Zierde dieser Städte ausmachen, auf sein Geheiß in's Dasein gerufen wurde: auch die stattlichen Bürgerhäuser, welche den Gensd'armenmarkt, die Leipzigerstraße, den Dönhofsplatz, die Königsstraße und viele andere Plätze und Straßen schmücken, verdanken zum großen Theil seiner freigebigen Hand ihre Entstehung. Erst unter ihm wurde das moderne Berlin, dessen baulicher Zustand vordem im Allgemeinen noch ein ziemlich nüchterner, unerfreulicher war, geschaffen. Es würde uns hier zu weit führen, wollten wir die Charakteristik der vielen Baumeister in's Einzelne verfolgen, die in dieser langen und fruchtbaren Epoche thätig waren; für unsere Zwecke genügt es, den Gesammt-Typus der damaligen Berliner Privat-Architektur mit einigen Worten zu bezeichnen.

Daß von einer Verbindung antikisirender Formen mit mittelalterlichem Aufbau und Grundplan, wie sie in manchen andern deutschen Städten sich lange erhielt und eigenthümlich interessante Werke hervorrief, hier völlig abgesehen wurde, sagten wir schon. In Berlin findet sich daher Nichts von hohen Giebeln, von malerischen Erkern, von schmal gedrängten Planformen. Die Häuser werden mehr breit als tief angelegt, manchmal mit Flügeln, die entweder nach vorn auf beiden Seiten vorspringend einen freien, durch Gitter nach der Straße abgeschlossenen Vorplatz einfassen, oder nach hinten liegend einen Hofraum bilden, der bisweilen eine Säulenarkade erhält. Die Flure sind sehr geräumig, hoch und licht und münden auf breite, bequeme Treppen, die in einem ovalen Raume mit eisernem, bunt und willkürlich geschnörkeltem Gittergeländer sanft ansteigen. Auch die Zimmer sind hoch, weiträumig, kühl, durch lange, schmale Fenster erhellt, die meistens gleich den Thüren in flachem Stichbogen schließen; ein Saal, für den man eine ovale Grundform liebt, fehlt selten. Alle diese Eigenthümlichkeiten, denen wir selbst in den volkreichsten, betriebsamsten Stadttheilen begegnen, zeugen nicht allein von der lebefrohen Behaglichkeit jener Zeit, sondern auch von dem damals noch untergeordneten commerciellen und gewerblichen Zustande der Stadt, wo der Grundzins, weit entfernt von der heutigen enormen Höhe, einer breiten Raumbenutzung kein Hinderniß in den Weg legte.

Das Aeußere gestaltet sich dem Innern entsprechend in tüchtigen Verhältnissen, derben Detailformen, wirksamen Gliederungen zu einem wohlberechneten Gesammteffekt. Man befolgt dabei vorzüglich eine Horizontalgliederung, die durch kräftige Gesimse, bei denen indeß noch selten, und dann in weiten Zwischenräumen, Konsolen angewandt werden, sich genügend markirt. In den früheren Bauten bis gegen Mitte des Jahrh. ist eine Vertikaltheilung der Mauern durch lisenenartige Vorsprünge, in deren vertieften Zwischenfeldern die Fenster liegen, sehr beliebt; doch scheint sie später mehr zurückzutreten. Dagegen kommt eine Dekoration der Façade mit Pilastern, meist korinthischer oder römischer Ordnung, häufig vor, während Säulen zu demselben Zweck sich seltner finden. Außerdem gehören runde und dreieckige Fenstergiebel, Blumenfestons, nachgeahmte Behänge mit künstlich geordnetem Faltenwurfe, Vasen und Figuren auf dem Kranzgesimse mit zu dem herrkömmlichen Apparate, der die Façade in reicher Weise beleben hilft.

Alle diese mannigfaltigen Formen bewegen sich innerhalb einer ziemlich strengen Renaissance, die sowohl im Grundplane in geraden, mathematischen Linien, als auch im Detail die antikisirende Bildungsweise festhält. Die bunten Willkürlichkeiten und Verschnörkelungen des Zopfstyls bleiben fast gänzlich ausgeschlossen. Dadurch erhält die Berliner Privat-Architektur eine gewisse Einfachheit des Grundtons, die sich an brillantem malerischem Reiz freilich mit den äußerst reichen üppigen Schöpfungen anderer Gegenden nicht messen kann, dagegen jedoch eine kräftig bürgerliche Tüchtigkeit entfaltet, die sich wohl mit dem Charakter der Regierung Friedrichs des Großen in Einklang bringen läßt. An anderen Orten, wo man in traditionellem Besitze wohlbegründeter Herrschaft sich in tändelndem Nichtsthun dehnen zu dürfen glaubte, mußte die Architektur dieser Richtung auf spielenden Genuß des Lebens folgen. Hier, wo es galt, in Kampf und Thätigkeit ein Reich in Wahrheit erst zu schaffen und zu befestigen, nahm auch die Architektur einen mehr bürgerlich derben Charakter an.

. Wie man aber nach Friedrichs Tode im Staate bald auf dem Errungenen auszuruhen begann und in weicher Lässigkeit sich vom Weiterschaffen dispensirte, so trat Aehnliches auf dem Felde der Baukunst ein. Es war die Zeit, wo man sich einer angeblich grazisirenden Richtung hingab und in eng anliegenden Kleidern, mit kurzen Taillen und noch kürzeren Aermeln, in seltsamen Frisuren und jener ganzen affektirten Einfachheit, die der Ueppigkeit des Rococo folgte, sich merkwürdig antik vorkam. Dieser Richtung entsprach in der Architektur die magere Behandlung der Profile und Details, die nüchterne Auffassung der ganzen Façade, das Zurückgehen von den korinthischen und römischen Prunkformen auf ionische und dorische Bildungsweise, die man übrigens nach dem Vorgange römischer Monumente in verdorbenem Schema nachbildete. Jene Bauten haben großentheils etwas Schwächliches, Aengstliches, was auch in den Erscheinungen des heimischen staatlichen Lebens von damals Analogieen findet.

Aber jener unverstandenen Nachahmung hellenischer Baukunst folgte das tiefe, geist- und verständnißvolle Erfassen derselben durch den Genius Schinkel's. Wir wollen uns hier nicht vermessen, in kleinem Raume die große Bedeutung dieses Mannes zu zeichnen: nur das sei bemerkt, daß seine Thätigkeit in alle Zweige nicht allein der Architektur, sondern auch der verwandten Künste und Gewerbe eingriff, daß er letztere, die zum geistlosen Handwerk herabgesunken waren, zur Höhe künstlerischen Wirkens erhob und somit die durchgreifendste Umgestaltung des architektonischen Schaffens herbeiführte. Was unter ihm und nach seinen Absichten sich erhob, athmet einen solchen Adel ächt klassischer Schönheit und Harmonie, daß wir ihn hierin mit der durchaus verwandten Natur Göthe's vergleichen möchten. Was dieses Großmeisters Iphigenie im Gebiete der Dichtkunst, das ist Schinkel's berliner Schauspielhaus in der Baukunst: die glückliche Vermählung des antik hellenischen Geistes mit modern deutscher Empfindung. Will man aber einwenden, jene antiken Formen ständen im Widerspruche mit unserem heutigen Lebensinhalte, so müssen wir das als schroffe Einseitigkeit bezeichnen. Allerdings hat unsere Zeit es noch nicht zu einer ihrem vollen Wesen entsprechenden baulichen Gestaltung gebracht: allein der einzig richtige Weg, zu einer solchen zu gelangen, führte durch die hellenische Kunst. Hat doch selbst die mit Recht bewunderte Architektur des Mittelalters einen ähnlichen Ausgangspunkt nehmen müssen; wie sollte es

nicht unſere heutige, die da erkannt hat, daß in jenen griechiſchen Formen die einfachſten, durchaus naturgemäßen Conſtruktionsgeſetze ſich in vollendet harmoniſcher Weiſe künſtleriſch ausgeprägt haben! Jede Entwickelung aber beginnt an der Mutterbruſt.

Das iſt freilich eine andere Frage, ob das Zurückgehen auf die griechiſche Architektur, wie es unſtreitig das Alpha unſerer heutigen Baukunſt ausmacht, auch ihr Omega enthält; ob jene Geſtaltungsweiſe, da ſie keineswegs im Widerſpruche mit unſerem Zeitinhalte ſich findet, denſelben nun auch völlig erſchöpfend zur Erſcheinung bringt. Dies behaupten hieße jede wirkliche geſchichtliche Entwickelung leugnen. So nothwendig, ſo unerläßlich die ſtrenge Zucht und Schule griechiſcher Architektur war und bleiben wird, ſo entſpricht doch ihr Conſtruktionsprinzip in ſeiner materiellen Beſchränkung unſeren heutigen Bedürfniſſen nicht, und ebenſowenig genügt die Feinheit ihrer auf jenes Prinzip berechneten Formenſprache den Anforderungen unſeres modernen Maſſenbaues.

Iſt hiermit in gewiſſer Beziehung die Gränze für die Bedeutung der Schinkel'ſchen Werke gezogen, ſo ziemt es ſich, an dieſer Stelle der Wirkſamkeit eines Mannes zu gedenken, der, auf jenen Meiſter und verwandte Studien geſtützt, mehr durch lehrende als praktiſche Thätigkeit einen tiefgreifenden, weitverbreiteten Einfluß auf ſeine Mit- und Nachſtrebenden auszuüben berufen war. Dies iſt Wilhelm Stier. Durch Ernſt des Forſchens und Wärme der Begeiſterung verſammelte er eine zahlreiche Schule um ſich, die er für die eigene Erfindung nicht allein auf die antiken Style, ſondern auch auf die baulichen Geſtaltungen des Mittelalters und der zum Theil bisher in der erſten Hitze zu ſehr verworfen geweſenen Renaiſſance der verſchiedenen Länder hinwies. Dadurch erhielt allerdings das Studium eine faſt in's Unabſehbare reichende Perſpektive, die mit klarem Blick aufzufaſſen, ohne darin für werkthätiges Schaffen verloren zu gehen, Wenigen gegeben ſein möchte. Allein wie ſchon die mittelalterliche Baukunſt nicht naiv beginnen konnte, ſondern an eine Formtradition anknüpfen mußte, ſo iſt dies für unſere heutige Architektur in noch weit höherem Maße der Fall. Man wird ſich nicht retten können durch einfaches Schließen der Augen oder durch eigenwilliges Herausgreifen einer beſondern Stylfaſſung, die man auf den Thron erhebe: und wenn wirklich durch das viele Wiſſen ſehr Vielen die Kraft des Könnens ausgelöſcht wird, ſo muß auch das als unvermeidliche Nothwendigkeit ertragen werden. Einmal wird ſchon der Mann erſtehen, der der Baukunſt ihre neue eigenthümliche Geſtaltung aufprägt; inzwiſchen iſt jeder Schritt, der auf der vorgeſchriebenen Bahn gethan wird, ein Schritt zu dieſem Ziele.

Die berliner Architektenſchule, welche von Schinkel ausgegangen iſt, hat ſich im Geiſte ihres Meiſters fortentwickelt, und zwar nicht indem ſie ſich ſklaviſch an die einmal gewonnene Formenbehandlung feſſelte, ſondern indem ſie in der eingeſchlagenen Richtung auf eine hiſtoriſch treue Auffaſſung der vergangenen Stylepochen weiter ging. Dieſe mußte denn auch zum Studium der erhabenen Baukunſt des Mittelalters führen. Da erwies ſich Schinkel's Lehre und Beiſpiel auch in ſofern wirkſam, als die Schule vor einem hin und wieder aufgetauchten manirirten Wiederaufnehmen jener Kunſt, welches gleichſam im langen ungekämmten Haar, übergeſchlagenen Kragen und ſogenannten „altdeutſchen" Rock ſein durch und durch modernes Weſen nur auf die Maskerade ſchickt, ſich frei erhielt. Der durch die Erkenntniß der helleniſchen Formen geſchärfte Blick kam leichter dazu, das Unweſentliche, das durch eine beſchränkte Zeitauffaſſung Bedingte jener Style von dem lebengebenden, lebensfähigen Kerne zu trennen. Zugleich wird dahin geſtrebt, an die Stelle der akademiſchen Gleichförmigkeit, die im Gefolge der gräziſirenden Richtung ſich eingefunden hat, durch Befolgung maleriſcher Prinzipien bei der Anlage und Durchführung der Bauwerke größere Mannigfaltigkeit zu erzielen.

Allerdings ſind wir weit entfernt davon, zu behaupten, daß nach dieſen Seiten hin bereits genug geſchehen ſei. Vielmehr meinen wir, daß unſere Architekten auch beſonders im Gebiete des Privatbaues ſich mehr von der ausſchließlichen Herrſchaft griechiſcher Formen zu befreien und an die anderen bedeutenden baulichen Geſtaltungen der Vorzeit anzuſchließen haben werden. In neueſter Zeit ſind manche Wohnhäuſer errichtet worden, die an Geſimſen, Profilirungen, namentlich Fenſter- und Thürwandungen, ſo wie hie und da am ornamentalen Beiwerke ein feines verſtändnißvolles Aufnehmen mittelalterlicher Bildungsweiſe zeigen. Auf dieſem Wege wird für die Privat-Architektur manches glückliche Motiv zu gewinnen ſein, ohne daß man die heutigen ganz veränderten Raumdispoſitionen und Aufriſſe mit einer ihrem Weſen wildfremden Formenhülle, die oft mit der ganzen ungemilderten Derbheit der auf andersgeſtaltete, größergeplante Werke berechneten Originale auftritt, zu umkleiden braucht.

Wer die im letzten Dezennium zu Berlin entſtandenen Privatgebäude betrachtet, wird ſich über den Fortſchritt freuen müſſen, ſo viel Unleidliches auch mit unterläuft. Klar geordnete Façaden, die mit Nothwendigkeit aus den praktiſch und bequem angelegten Grundriſſen entwickelt ſind, gutgebildete Gliederungen, paſſend verwendete Ornamente entſprechen der verſtändigen Raumtheilung, den luftigen Zimmern, den hellen Treppen, der ſorgfältigen Detailausführung. Beſonders hat man angefangen, die Monotonie der bis zum Ueberdruß ſymmetriſchen Façaden zu mildern. Man ſucht wo möglich eine mehr maleriſche Anlage zu erreichen, ordnet an den Eckhäuſern polygone thurmartige Ausbaue, die einen angenehmen Wechſel in der Raumgeſtaltung geſtatten, legt Halbgeſchoſſe, Galerien, Altane und hin und wieder ſelbſt Erker, Veranden und Loggien an, die mit kleinen Gartenanlagen in Verbindung ſtehen; läßt gerade Stürze und Geſimſe mit rundbogigen Formen wechſeln und flicht um dies vielfach belebte architektoniſche Gliedergerüſt mancherlei heiteres Ornament. Bei alledem bleibt die Menge der Fenſter, die eine ruhige Maſſenwirkung hindert und den Façaden oft ein glaskaſtenmäßiges Anſehen giebt, von großem Nachtheil. Dieſer Uebelſtand hat zum großen Theil ſeinen Grund in der höchſt unkünſtleriſchen, zur petitio principii erhobenen Anſicht der Hausfrauen, daß ein ordentliches Zimmer zwiſchen zwei Fenſtern eine Wand für den Spiegel haben müſſe. Denn mag ein Gemach im Uebrigen ſo kahl und ſchmucklos wie möglich ſein: den Spiegel darin will man um keinen Preis entbehren. Man kann aber unter viel günſtigeren Beleuchtungsverhältniſſen dies unentbehrliche Möbel in einer Ecke oder an einer Seitenwand anbringen und erhält dann wenigſtens die Möglichkeit, dem Zimmer durch ein breites, mehrfach getheiltes oder zwei gekuppelte Fenſter ein weit ſchöneres, concentrirtes Licht, und der Façade durch größere Maſſenwirkung und Gruppenbildung eine monumentalere Wirkung zu geben.

Einer für die berliner Architektur beſonders gefährlichen Klippe haben wir noch zu gedenken, die vielleicht auf dem Materiale beruht, in welchem die hieſigen Bauten ausgeführt werden. Da man den Ziegelbau durchweg mit Stuck verkleidet und theils in dieſem, theils in Thon und Zink die Ornamente ausführt, ſo läuft man Gefahr, die in Wirklichkeit angeklebten und aufgehefteten Details für ſich geſondert auszubilden und ihren tiefnothwendigen Zuſammenhang mit der Struktur und dem Aufbau des Ganzen aus den Augen zu verlieren. Daher mag es gekommen ſein, daß die berliner Architektur vielfach eine bloß ornamentiſtiſche geworden iſt, die, geſtützt auf die vorzügliche Ausbildung der Hülfstechniken, in dieſer einſeitigen Richtung freilich viel Feines, Elegantes, Sinnreiches hervorgebracht hat, dafür aber in bedeutſamer Geſammtwirkung oft ſehr zurückſteht. So vortrefflich nun auch hier der Stuck behandelt, ſo ſauber die Gliederungen, Profile und Ornamente ausgeführt werden, ſo mög-

ten wir doch, zu Gunsten einer tüchtigeren, ächteren, monumentaleren Gestaltung, der Ausbildung des Ziegelrohbaues warm das Wort reden. Bis jetzt ist derselbe nur vereinzelt, und zwar an untergeordneten Baulichkeiten zur Anwendung gekommen. Und doch ist Schinkel mit seiner Bauschule auch hierin so groß vorangegangen, und hat Gustav Stier in seinen wohl nicht allgemein genug gewürdigten Publikationen durch eine Reihe von Mustern dargethan, wie man selbst mit einfachsten Mitteln in dieser Bauweise Schönes hervorbringen könne.

Von den zahlreichen tüchtigen Privathäusern, die in allen Theilen Berlins in jüngster Zeit entstanden sind und der Stadt zu nicht geringem Schmucke gereichen, können wir hier ebenfalls nicht im Einzelnen reden. Es sei für unseren Zweck genug, wenn wir die Namen Stüler und Strack, die leider zu früh dahin geschiedenen Persius (für Potsdam) und Soller, so wie ausschließlich für den Privatbau Knoblauch und Hitzig nennen.

In jüngster Zeit hat sich neben jener gediegeneren Richtung eine andere bemerklich gemacht, die, gestützt auf ein nicht zu leugnendes Talent für Totalwirkung und auf glücklich errungene Erfolge, sich mit einer verwerflichen Willkür in's Gebiet der Formenwelt aller Zeiten stürzt, um davon hier und dort Etwas zu naschen und zu einem eigenthümlich pikanten Ragout zusammenzutragen. Diese Bestrebungen, die man als schlimmsten Rococo bezeichnen kann, fallen mit manchem anderen aufgewärmten Zopf zusammen, mit den gewundenen, verschnörkelten Möbeln, besonders Tischler- und Vergolderarbeiten, so wie mit den Extravaganzen weiblicher Tracht (denn das schöne Geschlecht, als das erregbarere, spiegelt rascher die in der Moderichtung einer Zeit liegenden Elemente ab). Aber dies sind Wellenbewegungen, die nur die Oberfläche kräuseln, unvermögend, die tiefe Strömung der Entwickelung zu beirren.

Zeitung.

cf. **Stuttgart,** im Sept. Die Geschichte der deutsch-mittelalterlichen Malerei ist wieder um ein bedeutendes Werk und einen Künstlernamen reicher gewerden, und zwar gehören sie der schwäbischen Schule an, einem Gebiete, das überhaupt noch schöne Entdeckungen verspricht. Herr Obertribunalprocurator v. Abel ist seit Kurzem im Besitz einer (6 F. hohen, 5 F. 8 Z. breiten) Altartafel, die er — weil sie auf beiden Seiten bemalt ist — hat durchsägen lassen. Sie hat die Legende des h. Georg zum Gegenstand, kommt aus der Gegend von Kirchheim unter Teck und ist wahrscheinlich nur der Theil eines größeren Werkes. Dem Styl nach gehört sie in das letzte Jahrzehent des 15. Jahrhunderts. Wir betrachten sie jetzt als zwei Tafeln. Auf der ersten ist der Auszug des Ritters Georg zum Kampf mit dem Drachen dargestellt. Im Vordergrund einer reichen Felsenlandschaft, in deren Mitte eine Stadt liegt, steht der ritterliche Jüngling, die Lanze im Arm, im Begriff sein Roß zu besteigen. Dabei wendet er sich rückwärts nach der Königstochter Aja, die auf einem Felsenvorsprung sitzt, während in der Ferne vor einer Höhle das Unthier sichtbar ist, mit welchem Georg den gefährlichen Gang wagen will. Das gesenkte Auge der Jungfrau, aus welchem sie die hervorquellenden Thränen leise wegzuwischen sucht, die Ergebung, mit welcher sie die Rechte in den Schooß hat sinken lassen, verrathen uns — mehr als die übliche Darstellung einer zum Himmel Betenden — das Geheimniß ihres Herzens, für welches der junge Held, wie Wendung, Blick und der stumme Mund es sagen, nichts weniger als unempfindlich ist. Es ist mir kein Bild bekannt, in welchem dieser so vielfach behandelte Gegenstand diese Auffassung erfahren hätte: es ist das zarteste, lieblichste Liebesgedicht, das die christliche oder kirchliche Kunst mit Pinsel und Farbe geschrieben hat.

Die andere Tafel enthält in reichster Composition eine Scene aus der Legende, die mir noch dunkel ist. Der Kampf ist vorüber — so scheint es — Georg (jedoch nicht wie auf dem ersten Bild im Schmuck einer glänzenden Rüstung), Schild und Schwert in der Linken, in gewöhnlicher Haustracht, den rothen weitfaltigen Mantel umgeschlagen, tritt vor zwei reichgekleidete gekrönte Männer mit langen Bärten und sucht ihnen irgend etwas deutlich zu machen. Der Eine von ihnen sieht ihn mit aufmerksamem Auge an, während der Andere in sich gekehrt das Gehörte zu erwägen scheint. Der Unentschlossenheit Beider kommt ein Dritter — gleichsam ein fürstlicher Rathgeber — zu Hülfe, der, zwischen ihnen stehend, eine Hand auf eines Jeden Schulter, Beiden eindringlich zuredet, so daß es fast wie eine angebahnte Versöhnung zwischen den beiden Königen aussieht. Die Legende läßt nach der Bezwingung des Drachen den König Zerind von Georg taufen; aber ein zweiter König wird dabei meines Erinnerns nicht aufgeführt. Auch will der übrige Theil des Bildes zu solcher Scene nicht passen. Hier sehen wir mehrere Anhänger des Heiligen, die ihm gefolgt sind, von den Schergen der heidnischen Gewalt angegriffen und erschlagen. Während ein Alter noch den Schlag mit einer Art Keule abwehrt, wird einer Jungfrau das Schwert durch den Leib gestoßen; ein Mann liegt todt an der Erde. Den Hintergrund bildet eine heitere Landschaft mit Stadt, Fluß, Bergen, Felsen, Bäumen, Straßen und Landhäusern.

Augenfällig ist das in der altdeutschen Kunst der Zeit nicht sehr allgemeine Gefühl für eine schöne Anordnung mit klarer Sonderung und Verbindung der Gruppen, was selbst von der Landschaft gilt. Wie weit die Darstellung wahr sei, kann sich erst bei genauer Kenntniß des Gegenstandes zeigen; jedenfalls sind die einzelnen Gestalten ausdrucksvoll und in den Bewegungen natürlich, dabei überall, selbst in Schmerz und Wuth, vollkommen gemäßigt, wie denn der Sinn für das Edle und Schöne bei diesem Künstler durchgängig mit Entschiedenheit und Stärke überall zu Tage tritt. In den Verhältnissen ist eine Mangelhaftigkeit nicht fühlbar; dagegen fehlt es dem Künstler offenbar noch am Formenverständniß. Namentlich sind Hände und sonstige Körpertheile so zu sagen ohne alles Studium gezeichnet und lassen einen Knochenbau kaum ahnen; ebenso ist das Gefälte, bei aller Schönheit der Anordnung und Motivirung, nicht streng durchdacht und bei vielen Falten wäre eine Auflösung undenkbar. Ich würde übrigens an diesem Merkmal zur Erkennung des Malers bei etwaigen anderen Werken nicht festhalten, da das gegenwärtige eine seiner ersten Arbeiten sein dürfte. Ich schließe dies aus einer Figur im Bilde, einem jungen Manne von etwa 24 Jahren, der als unbetheiligter Zuschauer zwischen und hinter den beiden Gruppen steht und nach Stellung, Tracht, Haltung und Ausdruck für des Künstlers eigenes Bildniß zu nehmen ist, wie es seiner Zeit gebräuchlich war, sich selbst mit in Scene zu setzen.

Die glänzendste Seite dieses Künstlers bleibt übrigens seine Farbe und sein Farbenauftrag. Ungeachtet der Tiefe und Kraft der Farbe leuchten und glänzen die Bilder wie Glasgemälde, und eine äußerst glückliche Farbenzusammenstellung mit vorherrschendem Roth und Rothbraun in den mannigfachsten Unterschieden, neben dem Grün und Grau der Landschaft und dem Glanz der Rüstung, bewirkt eine überaus wohlthuende, durch die Wärme des allgemeinen Tones gesteigerte Harmonie, so daß davor die Schwächen der Zeichnung ganz verschwinden.

Um den Brustsaum des Kleides der Fürstentochter auf der ersten Tafel steht auf rothem, schwarzeingefaßten Grunde mit gelber (oder goldener) Schrift in lateinischen Initialen: Memento salutis — auctor — C. Vos.

Sollte ich nun diesem Maler C. Vos eine Stelle in der schwäbischen Schule (denn zu dieser zählt er) anweisen, so wäre es eine zwischen Zeitblom und Hans Holbein dem Jüngeren. Denn indem er in den schlanken Verhältnissen seiner Figuren und deren fast magerm Gliedmaßen, in ihren Bewegungen und Zügen an Zeitblom erinnert, geht er mit der tiefen, glühenden Farbe, den bräunlichen Schatten, und dem wie im Guß bewirkten Farbenauftrag zu dem System über, das sehr bald seinen vorzüglichsten Vertreter in H. Holbein dem Jüngern fand.

Die Richtigkeit dieser Ansicht vorausgesetzt, ist das hier bezeichnete Werk seiner sonstigen Vorzüge abgerechnet, als ein neues Glied in der Entwickelungsgeschichte der deutschen Kunst von sehr großem Werth und erhöht die Bedeutung der v. Abelschen Sammlung, die gegenwärtig im Schlosse zu Ludwigsburg aufgestellt ist, um ein Beträchtliches.

V. Dortmund, 20. Sept. In der evangelischen Kirche der benachbarten Stadt Lünen (vgl. Lübke's mittelalterl. Kunst in Westfalen S. 279) sind durch das Abkratzen des Kalks von den Wänden alterthümliche Gemälde zum Vorschein gekommen, die sich sowohl über alle Seitenwände, als auch über die Gewölbfelder erstrecken und auf vielen Stellen sogar doppelt über einander aufgetragen liegen.

(Dieser Nummer ist Nr. 39. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. rhein. oder Silbergroschen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 41. Donnerstag, den 12. October. 1854.

Inhalt: Ueber Metaphysik des Schönen. Von Hotho. (Schluß.) — Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München. IV. — Die Berliner Kunstausstellung. (Fortsetzung.) — Das Rheinlands-Album. — Zeitung. Berlin. München. Stuttgart. Frankfurt a. M.

Ueber Metaphysik des Schönen.

Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen zum Gebrauche für Vorlesungen von Fr. Th. Vischer. Erster Theil. Reutlingen, 1846.

Von **Hotho.**

(Schluß.)

Vischer's Metaphysik schließt damit ab, daß die Gegensätze von Tragik und Komik sich wechselseitig aufheben, um bereichernd zu dem ursprünglich Schönen zusammenzugehen.

Welche Fülle von Seiten bleibt hiermit, außer den obigen, unbeachtet! Zunächst schon der Hauptpunkt, daß ideelles Erfinden nur thätig ist für das Innere, sowohl im Absoluten, als in der begrenzteren Begabung, die den Künstler begeistert. Und was das Absolute zu Natur und Leben aus eigenem Reichthum, der Künstler zu seinen Werken aus Dingen und Genius schöpfen mag — in diesem ganzen Umkreis bleibt das Absolute Bezug auf sich.

Von gleicher Wichtigkeit ist im Schönen die That. Das Schöne, wie Solger verlangt, ist wesentlich Handeln. Es gäbe sonst keine schöne Natur, und die Kunst bliebe halbgeboren nur Phantasie. Die Schönheit will scheinen und da sein als Objekt und Werk. Dies Machen und Ausführen ist kein beschränkter Zweck, der nicht das Rechte trifft, so daß die spröden Dinge ihm widerstehen, oder sein Verhaben tückisch verkehren. Auch das schöne Objekt zeigt durch sein Gelingen, selbst im Künstler, die Beihülfe des Absoluten. In Gliederung und Rundung, in Ausgleichung und Lösung unterscheidet es sich von allem vollbrachten Guten und Wahren. Keinem fremden Gebiete unterthan, soll es nur schön sein durch und durch. Dennoch als Objekt und Ding ist es kein Zweck für sich. Aus absoluter Erfindung geschaffen als neue Welt, wird es wahrhaft lebendig erst durch den Genuß seiner Form, durch die Befriedigung im Absoluten, die es gewährt. Diese Wirkung des Schönen behandelt Vischer mit Sorgfalt schon beim Erhabenen, Tragischen und Komischen. Er läßt aber die Mittelglieder fort. Der ideelle Ursprung fordert ein gleiches Ende, einen Rückgang in's Innere, das in dem Werke sich der Erfindung und Ausführung freut. Erst damit ist der Kreislauf des Schönen geschlossen und zugleich Werk und Erfindung in forttreibende Thätigkeit gesetzt. Ohne dieses Prinzip im Wesen des Schönen hätte nie die Natur auf die Kunst, kein Meister auf Schüler, kein Werk der Antike auf die Folgezeit Einfluß geübt.

Was für das Schöne im Allgemeinen, gilt auch für die Gesammtheit seiner besonderen Stufen. Sie werden erfunden und vollbracht, soweit Natur Leben und Kunst andeuten, darstellen und schildern können. Sie sondern und einigen, begrenzen und bereichern sich in unendlicher Fülle Jedes gelöste Problem gebiert ein neues, und welche Entwickelungsreihen noch verborgen liegen, weiß keine Metaphysik vorauszusagen. Sie kennt und erkennt das Prinzip nur als geoffenbart und verwirklicht. Die Möglichkeit ist ein Gebiet der Träume.

Doch genug und zuviel schon für die Wenigen selbst, welche bis hieher gefolgt sind.

Leider bleibt noch die Hauptsache zurück; die Frage nach dem, was man gemeinhin Weltschöpfung nennt. Unserem Autor macht dieser Punkt geringere Sorge. Zu der Einheit hergestellt, die das Wesen des Absoluten ausmacht, sei das thätige Vermitteln auch im Begriffe des Schönen ausgelöscht. Dem gesammten Schönen komme dadurch statt ideell bewegten Beziehens Unmittelbarkeit zu, d. h. Sein und Dasein. Dies sei nicht sofort Kunst, sondern zuvor Natur, — „der durch Entfaltung aller seiner Momente erfüllte Begriff des Schönen, über die Abstraktion seiner Allgemeinheit hinausbewegt in die Form seines unmittelbaren Daseins."

Dabei scheint nur Eines übersehen. Das Absolute ist nicht um deswillen schon Natur, weil es auch die Grundbestimmung von Sein und Dasein in sich hat. Selbst bei Herleitung des Objektiven genügt dies nicht, wenn der Hauptnachdruck nicht auf die wichtigeren Seiten gelegt wird, das Ideelle sei freies Entwickeln dessen, was es enthält, und in dem real Vollbrachten der ideelle Bezug auf sich.

Und nun erst das Absolute! Seine freie Thätigkeit nichts als ein metaphysischer Luxus! Weil es kein Her und Hin nur von Gegensätzen und Widersprüchen, sondern darüber hinaus völlige Einheit ist, schnurrt und schrumpft es zum Sein zusammen und siehe das Universum ist da! Um wie viel größer bleibt Solger, der die Natur und Welt doch wenigstens der großmüthigen That des Absoluten zuschreibt, sich selbst zu vernichten, damit die Dinge wären und lebten.

Mit seiner Herleitung erlangt aber Vischer mehr als nur die Natur. Er gewinnt den weiteren Hauptpunkt, den er fordert. Die Aesthetik, verlangt er, müsse pantheistisch behandelt werden. Pantheistisch natürlich nicht in gemeinem Mißverstande des kühnen Wortes. Immer doch aber so, daß das Absolute dem Menschengeist und der Natur ohne weitere Rücknahme eingepflanzt sei. Sein durchgreifendes Thun wirkt rastlos fort, sein Erkennen bleibt stets lebendig, doch nur auseinandergebreitet im Lauf der Geschichte, der niemals endet. Zusammengefaßt nicht weiter, als die jedesmalige religiöse Gemeinschaft eine Empfindung des Alldurchdringenden hat, und selbst im Unglauben noch sich die Sittlichkeit regelt, die größten Sieger Volksschlachten schlagen, Künstler das Schöne in's Leben rufen, und Denker nach den Gesetzen suchen, auf denen das All beruht. Daß dies ideelle Zusammenfassen dann ohne Ausnahme ärmer als das bleibt, was sich real entwickelt, — immerdar nur Fortschritt und niemals am Ziel — dies weiß und erkennt am brennendsten jeder, der auf der Spitze erst vollständig inne wird, wie wenig der Mensch in der ganzen Reihenfolge der Zeit überblickt und sich aneignet. „Die höchste Einheit des Subjekts und Objekts, sagt auch Vischer, ist auf keinem einzelnen Punkte der Zeit und des Raumes wirklich." Soll aber das Absolute als Allgemeines nicht nur der Forderung, sondern der Leistung nach im Besonderen das sich Gleiche sein, dann genügt ein begrenzter Kreis für dies Zusammenfassen ebensowenig, als für das ursprüngliche Hervorbringen. — Nur in der entsprechenden Totalität der zur Sache gehörigen Besonderheiten ist schaffend wie durchblickend das Allgemeine in erschöpfender Weise bewährt. Jemehr das Absolute, der Welt immanent, das in realer Entwickelung vollbringt, was es zu unerschöpflicher Aeußerung in sich trägt, um so viel mehr auch bleibt ihm durchsichtig, was dem hellsten Auge und Menschengedanken zum besten Theil dunkel ist. Es wäre sonst in die objektive Welt nicht nur überhaupt eingegangen, sondern seiner eigenen Natur entgegen auch in alle Mangel beschränkender Besonderung. Das Innewohnen kann ich nicht so verstehen, daß das Absolute nur der einen Hauptseite — der realen Entfaltung — volle Ausbildung giebt, in der anderen dagegen immer zurücksteht; groß in der Macht des Machens und klein in der Einschau und dem Vergeistigen. Dem der Welt immanenten Absoluten müssen die Dinge tristallklar sein und bleiben. Klar, nicht partiell, wie inmitten der Welt den Individuen, klar nach dem Maßstab des Absoluten, das sich ihr Anfang und Ende ist. Form und Art dieser Klarheit — weder Selbstbewußtsein, noch Empfinden und Anschauen genügen — kann ich nicht bezeichnen. Diese Unkenntniß aber bewegt mich nicht, „die einzige Transcendenz, welche die Philosophie kenne, die absolute Idee", mit Vischer nur als „ewigen Proceß„ zu erachten. Sie ist steter Proceß, nach Seiten realer Entwickelung; gewiß. Natur und Menschengeist aber als diese Entfaltung sind statt des Ganzen nur die Mitte, die das thätige Absolute mit dem ideellen Ring seiner selber umfaßt.

Daß dem Absoluten „dann bei irgend einiger Consequenz ein eigener Leib und ein Wohnort, wie Vischer meint, zugeschrieben werden muß", sehe ich nicht ein. Als wäre die Gesammtheit der Menschen und Dinge, der unermeßliche Raum, den sie füllen, die Zeit, in welcher sie kommen und gehen, nicht Leibes, nicht Ortes, nicht Zeit genug, um dem Ewigen für die stille Einheit im Gebrause der Welt noch die Bedürftigkeit aparten Leibes und eigener Paläste aufzubürden. Weniger noch leuchtet die Folgerung ein, daß in diesem Fall auch die Schönheit und Kunst „vornherein als ein Ausblick zu diesem transcendenten Leib construirt, die kirchliche Vorstellung von Gott stets die höchste Aufgabe der Kunst sein und alle Fortschritte rein weltlicher Kunst seit der Reformation entweder verkannt oder verdammt werden müßten."

Erklärlich hingegen ist es, daß eine Aesthetik, die nur pantheistische Grundlagen für wissenschaftlich hält, auch dem Absoluten als solchen, als Prinzipe des Schönen, weder Erfindung und Ausführung überhaupt, noch die Erfindung jener Grundformen zutheilen kann, die für Natur und Kunst, Volksleben und Geschichte entscheidend sind. Erfindung ist ideelles Zusammenfassen in sich, und wer dies dem Absoluten als solchen abspricht, kann es nur in den menschlichen Geist, in die Phantasie verlegen und das Ausführen nur in die Menschenhand. Wie dann aber die Farben harmonischen Reiz, ehe jemals ein Mensch gemalt, Gestalten die schöne Form, Menschengeschicke Tragik vor aller Tragödie, die Welt ihre Komik vor jeder Komödie erwerben konnten — das bleibt, wenn das Schöne nicht nur im Objekt als solchen, sondern in der an ihm sichtbaren Erfindung liegt — eine Frage, für welche die Antwort fehlt.

Die Natur wird nicht dadurch schön, daß das Prinzip des Schönen unmittelbar da ist, sondern, daß es da ist aus absolut erfindendem Machen, so deutlich mit dem Siegel dieses Ursprungs, daß, wie wir beim Erwachen des Schönen in uns der Dinge uns freuen, schon ihr Meister sahe, daß sie schön waren.

Dafür reicht freilich auch das Prinzip noch keineswegs aus. Prinzipien sind Gedankenschatten, gewaltsam von uns in leerer Allgemeinheit heraufbeschworen und festgehalten. Prinzipien als solche erfinden und machen nichts. Zur Erklärung der Wirklichkeit der Natur bedarf es eines Absoluten, das nicht als blos prinzipieller Begriff gefaßt wird, den einseitig unser Denken entwickelt und feststellt, sondern als Absolutes, das durch sich selber Intelligenz und Wille ist. In dem Akt seiner Selbsthervorbringung — die Art derselben kenne ich gleichfalls nicht — liegt unabscheidbar für unser Denken zugleich die Entwickelung zur Natur, und auf dieser zu geistigem Leben und menschlicher Thätigkeit. Das Absolute wäre ohne Entfaltung der Welt nicht Totalität, und ist absolut erst als für sich Prinzip und Ausführung der Dinge. Auf dies Absolute allein — dessen schönes Erfinden ebensosehr die Ausführung des Naturschönen in sich schließt — wird der Name Gottes anwendbar.

Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München.

IV.

Saal IV. Wand a. Eine Ansicht des Marmorbruches Crestola bei Carrara von Peter Peters in Stuttgart; Albrecht Achill von Brandenburg im Kampf mit den Nürnbergern von Carl Steffeck in Berlin; die h. Ludmilla als Wohlthäterin der Armen von Joseph Hellich in Prag; der König Enzio im Gefängniß von Joh. Heinr. Hofmann in Darmstadt.

Steffecks kleines Bild mit den zwei Hündchen spricht Jedermann an; sein großes Reitergefecht läßt Alles kalt, und doch steckt sehr viel Kunst darin. Albrecht Achill auf seinem weißen Roß ist rings von Feinden umgeben; er schlägt sie aber alle zu Boden: der erste liegt unter seinem gefallenen Pferde; dem zweiten hat Achill den Schädel gespalten im Augenblick, da es ihm nach der Brandenburgischen Fahne gelüstete, und Mann und Roß sinken rücklings zur Erde; gegen einen dritten führt er so eben den tödtlichen Streich; aber die Arbeit ist noch nicht zu Ende und neue Feinde rücken heran. Die ausgesucht schwierigen Stellungen sind meisterhaft gezeichnet, die Pferde auf das gründlichste studirt; Farbe und Farbenbehandlung lassen nichts zu wünschen übrig; aber die abstracte Tapferkeit interessirt nicht; den höhern Werth erhält der Kampf erst durch den Kampfpreis. Ohne einen die Handlung erklärenden oder rechtfertigenden Gedanken wird die Scene zum Genrebild und für ein solches ist der Aufwand von Kunstkräften zu groß, nicht gerechnet,

daß selbst in der jetzigen Größe das Bild eine unangenehme leere Stelle hat, die zu seinen Gunsten ganz wegfallen sollte.

Hofmanns Enzio hat zuviel von der Düsseldorfer sentimentalen Romantik, die Dame mit der Guitarre neben ihm zu wenig Liebenswürdigkeit und Wärme; die malerische Behandlung ist zudem sehr weichlich, so daß — wenigstens auf einer Ausstellung mitten unter den verschiedenartigsten Gegenständen — des Künstlers Absicht dabei nicht wohl erreicht werden kann.

VI. b. Ein amerikanischer Waldbrand mit flüchtenden Thieren von J. F. W. Wegener in Dresden; Christus von Emil Jacobs in Gotha; eine Dämmerungslandschaft von Holzer in Wien; Araber vom Samum überfallen von H. Kretschmer in Berlin; Elisabeth von England übergiebt dem Davison das Todesurtheil der Maria Stuart von A. F. Ewald in Berlin; Wilde Thiere, die sich vor einer Ueberschwemmung in Bengalen retten von J. F. W. Wegener in Dresden; eine Graubündtner Landschaft von P. Peters in Stuttgart; der Tod des Franz von Sickingen von Casp. Boshardt in München.

Wegener hat sich mit seinen beiden Bildern die Aufgabe gestellt, die Wirkung der entfesselten Elemente des Feuers und des Wassers auf die Thiere des Waldes und der Wüste darzustellen, und dabei eine große, vielleicht zu weit gehende Imagination bekundet. Namentlich dürfte der Sprung oder Flug des Tigers über einen Strom gerechte Zweifel erregen. Es ist wohl ein eignes Zusammentreffen, daß gleichzeitig ein Dichter von München, der uns durch sein Erscheinen zugleich überrascht und erfreut hat, Hermann Lingg, in dem ersten Fragment seiner Völkerwanderung denselben Stoff als Bild behandelt hat, und zwar einen amerikanischen Waldbrand als Sinnbild des Hungers, und zwar in so großartigen, ächt künstlerischen Zügen, daß ich der Versuchung nicht widerstehen kann, es neben das von Wegener zu stellen. Es heißt:

„So muß es sein wenn in den Tropenzonen
Durch Urwaldnacht ein plötzlich Feuer leckt;
Im Flug ergreifts die höchsten Gipfelkronen;
Aus Höhlen, die kein Lichtstrahl noch entdeckt,
Fliehn alle Thiere, die den Forst bewohnen,
Der Adler, von dem neuen Tag erschreckt,
Verläßt sein Nest am tausendjährgen Stamme
Und rauscht empor, ein Phönix aus der Flamme.

Zu Boden stürzen uralt dunkle Rüstern;
Die Aeste fliegen prasselnd auf; es blitzt
Aus Säulen Rauches, die den Himmel düstern;
Es kocht der See; Fels, Sumpf und Erde schwitzt;
Die Steppenrosse mit weit offnen Nüstern,
Die Mähnen hoch, die Adern aufgeschlitzt,
Fliehn fort und fort, verfolgt vom Feuerstrudel,
Und ihnen nach die Antilopenrudel."

In Kretschmers Wüstensturm waltet das dritte Element, die Luft und fast scheint es, als habe der Sturm selbst einigen Theil an der Ausführung. Hier aber sind es nicht Thiere, an denen die Natur ihre Gewalt übt, sondern Menschen, die auf dem Zug durch die Wüste im Sand begraben werden; ein grauenhafter, fast widerwärtiger Anblick ohne alle poetische Beruhigung. — Ein Bild, wie das von Ewald, ohne Handlung und ohne entscheidende Merkmale seines Gegenstandes, müßte durch irgend ein Mittel des Vortrags, sei es eine venetianische Färbung, eine strenge Zeichnung, eine feine Charakteristik ꝛc. den Beschauer fesseln. Das thut das Bild nicht und macht nur den Eindruck einer Theaterschlußscene, aber natürlich ohne die vorausgehenden, erklärenden und Stimmung gebenden Momente. Boshardts Sickingen ist ein sehr guter Versuch in historischer Darstellung. Der Ritter war bei der Belagerung seines Schlosses von einem herabstürzenden Balken am Kopf tödtlich verletzt worden; er liegt im Keller auf einem Ruhebett; die Burg mußte übergeben werden; die Führer der Feinde, namentlich der Bischof von Trier, der Pfalzgraf bei Rhein ꝛc. treten mit Ermahnungen zu ihm heran, die er stolz zurückweiset. Handlung und Charaktere sind gut gefaßt; bei Vergrößerung des Styls und Steigerung der Freiheit im Vortrag, beides unter stetem Studium der Natur, wird dieser Künstler noch Ausgezeichnetes leisten können.

VI. c. Eine Scene aus einem Sclavenhaus in Alexandrien von C. Klinger in Cassel; die Freisprechung der Susanna durch Daniel von August Kaselowsky in Berlin; die Erziehung des Bachus von Rob. v. Langer.

Ein türkischer Sclavenhändler deckt das eine von zwei schönen Mädchen auf, um einen Käufer lüstern zu machen, der seinerseits das Gold zwischen den Fingern mit gleicher Absicht gegen den Händler spielen läßt. Das Ganze soll vielleicht nach Sclavenhandel lüstern machen. Einem Gegenstand dieser Art muß ein sehr poetisches Motiv zu Grunde liegen, und die Ausführung muß in künstlerischer Beziehung, sei es in der Zeichnung edler Formen, oder in der Carnation, oder selbst nur in der Beleuchtung eigenthümliche Vorzüge haben, wenn die Wahl desselben gerechtfertigt erscheinen soll. Das ist hier nicht der Fall und so bleibt nur das Interesse an dem etwas kahlen Stoff allein übrig.

Kaselowsky's Bild zerfällt in drei Hauptgruppen: in der Mitte, auf erhöhter Tribune die Richter sitzend; nur Daniel, das Verdammungsurtheil sprechend, steht. Zu seiner Rechten (ungewöhnlicher Weise) die Verdammten, von zwei Henkern abgeführt; zu seiner Linken Susanna, umgeben und umarmt vom Gatten, von Kindern und Verwandten, dabei dankbar gen Himmel blickend. Das Bild hat eine ernste, historische Farbe, die sich bei einzelnen Figuren, namentlich Einigen der Richter bis zur Schönheit steigert; dafür fehlt es der Zeichnung sehr an Energie, an Feinheit und Individualität der Form; die Darstellung aber ermangelt so sehr der Unmittelbarkeit, daß sie nicht mehr Glauben erweckt, als eine Opernscene, bei der nicht leicht dem Hörer die Besorgniß aufsteigt, daß der Tod am gezückten Schwert hänge und Andacht im Herzen der betenden Sängerin wohne.

VI. d. Zwei große Landschaften von Aug. Bromeis in Frankfurt a. M.; todtes Wild von Wilh. Reinhardt in München; die Gefangennehmung der Familie König Manfreds nach der Schlacht bei Benevento von Ed. Engerth in Wien; ein weibliches Bildniß von A. Gliemann in Dresden.

Die eine der großen Landschaften von Bromeis ist eine freie Felsgegend in den Abruzzen; die andre eine Waldpartie aus den pontinischen Sümpfen. Beide Landschaften, vornehmlich aber die letztere, zeichnen sich durch ihre sehr schöne Silhouette aus, und auch die Gruppirung der Laubmassen in der Waldpartie ist vortrefflich; die Anordnung durch große Gegensätze in den Massen, Entfernungen und Linien in hohem Grade poetisch, welche Vorzüge mehr ins Auge fallen würden, wenn der Künstler in der Vollendung noch einige Schritte weiter hätte gehen wollen. Wie sie jetzt sind, erscheinen beide Landschaften etwas flach.

Reinhardts Stillleben macht durch seine gesättigte Farbe und harmonische Farbenzusammenstellung eine überaus glückliche Wirkung.

Das Gemälde Engerth's muß als ein Zeugniß achtungswürdiger Kunstbestrebung anerkannt werden. Es ist von bedeutenden Massen, die Figuren sind Lebensgröße, wo nicht darüber. Stolz steht die unglückliche Fürstin in der Halle ihres Schlosses, und versucht vergebens durch Widerspruch die Entführung ihrer Kinder zu hindern. Einer der Scherzen Carls v. Anjou hat den jüngern Prinzen unterm Arm gepackt, und greift nach dem jüngsten, der hülfeflehend zur Mutter aufsieht, während der älteste im Begriff ist, den Dolch zu ziehen gegen die Räuber. Ein zweiter Scherge bedeutet die Fürstin, daß sie nur ihres Gebieters Befehle vollziehen, und eine Dienerin des Hauses ist vor Schmerz und Schreck zusammengesun-

ken. Woher mag es kommen, daß dieses Gemälde bei vielen unverkennbar vortrefflichen Einzelheiten, und bei einem so überaus rührenden und ergreifenden Stoff, den Beschauer doch ganz ruhig, beinahe kalt läßt? Sehe ich recht, so fehlt es den Motiven, noch mehr aber dem Vortrag an der Energie, die uns gleichsam in die Handlung hineinreißt. Die Scene wird aufgeführt, sogar theilweis sehr gut aufgeführt; aber sie ereignet sich nicht! Und so sehen wir uns durch solche Darstellungen, in denen der Wirklichkeit nicht genug ist, so wenig befriedigt, als durch jene, die nur die kahle Wirklichkeit als Aufgabe sich gestellt. Die richtige poetische Lösung liegt zwischen und über beiden Auffassungen.

Das weibliche Bildniß von Gliemann, eine Dame in Trauer, Lebensgröße, ganze, sitzende Figur, gehört zu den vorzüglichsten Schätzen der Ausstellung. Ein edler, milder und feiner Charakter ist in größter Einfachheit der Haltung und Natürlichkeit der Bewegung und des Ausdrucks wiedergegeben und das Bild nach allen Beziehungen meisterhaft, aber ohne das Blendwerk, ja selbst ohne die gewöhnlichen Mittel des Virtuosenthumes ausgeführt.

Saal VII. Wand a. Das Innere einer Kathedrale von J. K. Schultz in Danzig dürfte bei einem nochmaligen Uebergehen sehr an Wirkung gewinnen, ohne welche Architekturbilder einen ihrer Hauptreize aufgeben.

VII. b. Transport gefangener, italienischer Banditen von Nerenz in Berlin; ein Bildniß von F. Schrotzberg in Wien; eine Morgenlandschaft von J. F. Spengel in München; ein männliches Bildniß von J. Bernhardt in München; eine heilige Familie von A. Palme in München; ein männliches Bildniß von Heuß in Mainz.

Palmes heilige Familie in der Landschaft ist ein anspruchloses, anmuthiges Bild mit harmonischer Durchführung. Wäre das Bild übrigens noch im Besitz des Künstlers, so würde ich ihm rathen, für das zurückgezogene Bein der Madonna ein anderes Gewandmotiv zu suchen, wodurch das dunkle Dreieck der Kniekehle ausgefüllt und die untere oder innere Contourierung des Beins vermieden würde. — Das Bildniß von Bernhardt gehört zu denen, die mit der Gewalt der Täuschung den Beschauer treffen, aber nicht indem sie uns blos ein treues Abbild des äußern Menschen geben, sondern durch die Offenbarung von Seele und Charakter, so daß der Mensch mit Blick und Mund uns wirklich und wahrhaftig anspricht. Das weibliche Bildniß von Schrotzberg ist auch vorzüglich; der Gegenstand tritt aber schon vor der Eleganz des Vortrags und dem Glanz der Ausführung etwas zurück.

VII. c. Die heilige Familie von Jul. Frank in München; der Tod des Leonardo da Vinci von Rustige in Stuttgart; ein Architekturbild mit Staffage von W. Gail in München; (Dienstleute finden ihren im Kampfe mit Kirchenräubern erschlagenen Herrn in einer Kapelle vor dem Altar); ein Steinbruch in der Nähe von Paris von J. F. Spengel in München; eine Abendlandschaft von H. Gärtner aus Mecklenburg; ein Blumenstück von J. Reugebauer in Wien; eine Tyroler Landschaft von W. Scheuchzer in München; ein Porzellangemälde nach Creling von C. W. Müller in München.

Scheuchzers Landschaften haben den großen Vorzug der Anspruchlosigkeit und Treue. Sie wollen nichts sein, als Erinnerungen an die Natur und ihre schönsten Stellen, und sprechen darum immer an.

VII. d. Die Weinlese von Franz Wagner in Berlin; ein männliches Bildniß von A. Ehrhardt in Dresden; eine Landschaft von J. J. Dorner in München (gest. 1852); vier Porzellangemälde von C. W. Müller in München; St. Hubertus in der Landschaft von F. Müller aus Kassel; eine italienische Landschaft von J. Koch (gest. 1843); eine Landschaft mit einem Hochzeitzug von L. Richter in Dresden.

Ehrhardt's Bildniß des Malers L. Richter ist sehr ähnlich und gut in Charakter; nur etwas trocken und grau.

Richters Bild streitet mit Bendemanns weibliches Bildniß um den Ruhm, die Perle der Ausstellung zu sein. Glücklicher Weise sind beides Perlen von so verschiedener Art, daß ein jedes die erste sein kann. Was in Richters Bild so überaus anziehend wirkt, das ist die Fülle und Reinheit des Gemüths, die wir so gern als Grundzug des deutschen Charakters in Anspruch nehmen. Wir stehen vor dem Ausgang eines Buchwaldes. Aus seinem umschatteten Gang tritt ein Brautpaar, gefolgt von den Aeltern und Verwandten und Befreundeten, unter denen, wie es aus dem Dämmerdunkel in der Tiefe scheint, sich bereits Fäden zu einem neuen Bande anspinnen. Voraus springen Kinder mit Kränzen, und ein Hirt am Waldabhang bei seiner Heerde bläst einen Hochzeitsgruß. Ueber den Abhang hinaus und hinab schweift der Blick in eines der lieblichen, aus in einander geschobenen Hügeln gebildeten Thäler, wie sie vermuthlich in Sachsen sich finden, und links erhebt sich in sehr mäßiger Ausdehnung ein Burghof über das in Obstgärten gebettete Dörfchen. Leichte, weiße Wölkchen ziehen durch das Himmelsblau, Wiesen und Gebüsche haben sich mit Blüthen geschmückt, der Wald hat ein neues grünes Kleid angethan, Tauben fliegen durch die Luft und Finken zum Nest, Natur und Menschen athmen Frühlingsluft und Liebe und Glück. Und alles das ist nicht nur gedacht und empfunden, sondern bis in die kleinsten und feinsten Züge des Natur- und Seelenlebens mit kunstfeligem Gemüth und mit geschickter Hand durchgeführt; und zwar ohne durch irgend ein vorwiegendes Kunstmittel, sei es der Beleuchtung, der Färbung, des Effektes ꝛc. unser Auge und Herz von dem eigentlichen Gegenstand ab- und auf bloße Bewunderung des Talents zu lenken. Kurz, es ist ein Bild, das man lieben muß. — Die ausgestellten Landschaften des verstorbenen J. Koch geben kein richtiges Bild von dem weiten künstlerischen Umfang dieses genialen Künstlers.

VII. e. Eine Gebirgslandschaft von Leop. Rottmann in München; eine Abendlandschaft von Schiffmann in München; eine Mondlandschaft von Jacob Berrehp in Bonn; der Baumeister Wenzla zeigt dem Herzog Rudolph IV. und seiner Gemahlin das Modell des Stephansdomes, von Jos. Hellich in Prag; die Grabtragung Christi und die Vermählung des H. Katharina von Rob. v. Langer in München (gest. 1846); eine italienische Landschaft von Aug. Lucas in Darmstadt.

In Betreff des Bildes von Hellich möchte ich mir nur eine Bemerkung erlauben, die sich auf die Wahl des Stoffes bezieht. Der Stephansdom ist gewiß ein Gegenstand des allgemeinsten Interesses; ob ihn aber der in der Geschichte sonst nicht bekannte, nicht einmal beglaubigte Wenzla dem eben so wenig gekannten Landesherzog und seiner Gemahlin im Modell zeigt, oder nicht, daran nimmt die Welt wenig Theil. Im historischen Bilde sollten wohl die Personen die Hauptsache sein, nicht irgend eine Sache. Napoleon am Grabe Friedrichs des Gr. giebt wohl ein Bild; aber Se. Durchlaucht der Herzog von X. besichtigen das Grab Napoleons — das ist vielleicht ein Bild für die fürstliche Familie, aber nur unter ganz besonderen Umständen für die Welt, etwa wenn es von Delaroche, Vernet ꝛc. gemalt wäre; und auch dann noch müßte es entschuldigt werden. Aber freilich die Beziehungen zwischen Künstlern und fürstlichen Personen sind verführerische Gegenstände für die Phantasie der Künstler!

Langer's Leichenzug der Apostel, im Großen ausgeführt in der Kapelle des Krankenhauses zu München, ist mir unter den bekannten Werken dieses Künstlers als das einzige erschienen, in wel

chem er einen Blick über die akademische Anschauungsweise hinaus gethan hat.

VII. f. Ruhe nach der Jagd von A. Wagner in Stuttgart; Musikanten im Schnee von Sixt Thon in Weimar; der Dom von Aachen von Mich. Neher in München; Paul und Francesca von Rimini, die an Dante in der Hölle vorüber schweben, von Rob. v. Langer; ein Blumenstück von Emeline Humblot in Dresden; Maria hilf von Raph. Schall in Breslau; Giov. Bellini besucht den Albrecht Dürer, von Theobald v. Oer in Dresden; der Hintersee bei Berchtesgaden von Bernh. Schmidt in München; der Einzug Christi in Jerusalem, Farbenskizze von Franz Schubert in Berlin; Aufforderung zum Kreuzzuge von Franz Schams in Wien.

Neher hat das sehr interessante Baudenkmal in Aachen so aufgefaßt, daß nicht nur die verschiedenen Perioden desselben in seinen Theilen vollkommen klar zu ersehen sind, sondern auch, daß das Ganze eine malerische Gruppe bildet. Daß die Staffage sich auf die Ausstellung der Heiligthümer beziehe, erfährt man besser vom Kataleg als vom Bilde selbst, was — in unseren Augen — dem Bilde nicht zum Vorwurf gereicht.

Theob. v. Oer hat versucht, uns den interessanten Moment vorzuführen, wo die großen venetianischen Künstler Giorgione, Palma, Tizian mit dem altehrwürdigen Giovanni Bellini den deutschen Maler Albrecht Dürer, „den Fürsten der Maler", in seiner Werkstatt zu Venedig besuchen. Dürer war damals mit dem schönen Bilde des Rosenkranzfestes beschäftigt, das er für die deutsche Gemeinde in der Dogenstadt malte, und dieses Bild ist der Mittelpunkt von v. Oer's Darstellung, darauf Aller Blicke und Bemerkungen gerichtet sind. Es mag große Schwierigkeiten haben, diese Aufgabe, die auf dem ersten Schein so dankbar sich zeigt, befriedigend zu lösen. Frage ich mich, was wohl hätte geschehen müssen, um dem offenbar mit großer Liebe und vielem Geschick ausgeführten Gemälde eine größere Theilnahme zu sichern, so fühle ich, daß eine feinere Motivirung, charakteristischere Zeichnung, freiere Malerei ꝛc. das nicht bewirkt haben würden; daß vielmehr der Gegenstand ein größeres Maaß der Figuren verlangt, in welchem der Charakter eines Dürer, Bellini ꝛc. deutlicher und vollständiger zu entwickeln war.

Die Aufforderung zum Kreuzzuge von Schams versetzt den Beschauer in eine Unruhe, wie ein Räthsel und ist selber eins. Warum will denn der Eine der Ritter, offenbar die Hauptperson, das Kreuz nicht nehmen, und warum begrüßen ihn doch Alle rings um ihn mit Jauchzen? Warum scheint gerade die Sonne so glühend roth vom Horizont her in's Zimmer? Für wen und für was soll ich Theilnahme zeigen im Bild? Das Allgemeine, Generelle oder Genremäßige scheint bei Personen und Gegenständen mit bestimmten historischen Merkmalen um so weniger am Platz, je weiter sie in der Zeitferne stehen, in welcher von uns aus nur Höhenpunkte sichtbar sind, während die nächste Umgebung und deren Nachbarschaft uns Massen mit Details genau erkennen lassen.

VII. g. Der englische Gruß von Bapt. Müller in München; Christus am Oelberg von Otto Patzig in Nürnberg; Oelskizzen für die Freskogemälde im Chorgewölbe der Pfarrkirche zu Waldstetten von J. Fuchs in Breunlingen; Hero und Leander von X. Barth in München; römische Landschaft von Ad. Henning in Berlin; das Brustbild eines Landmädchens von Franz Stirnbrand in Stuttgart.

Die Berliner Kunstausstellung.

(Fortsetzung.)

Wenn auf den Ausstellungen die biblische Historienmalerei in immer dürftigerer Weise Vertretung findet, so liegt der Grund davon nicht bloß darin, daß die wichtigsten Werke auf diesem Gebiete der monumentalen Kunst angehören. Es ist auch die Richtung unsrer Zeit mit in Anschlag zu bringen, die das Göttliche nicht mehr wie in früheren Tagen der Kulturentwicklung ausschließlich im Bereiche traditionell überlieferter, damals aber noch im allgemeinen Bewußtsein unverkümmert lebender Stoffe zu finden glaubt, sondern in der ganzen Welt der Erscheinungen, soweit sie dem sinnlichen Auge offen daliegt, das Wehen des göttlichen Geistes, die Kundgebung seines Waltens, die Erfüllung seiner ewigen Gesetze zu erfassen strebt. Aus dieser Richtung sind denn auch auf dem Gebiete künstlerischen Schaffens Werke edelster Art hervorgegangen, die im scheinbar unbedeutenden Menschendasein, im stillen Walten und Weben der Naturkräfte auf ergreifende Weise uns mit dem Odem Gottes zu berühren wußten. Auf der andern Seite ist die eigentlich religiöse Malerei um so mehr in den Hintergrund getreten, je weniger die überlieferten heiligen Legenden im allgemeinen Bewußtsein als fortlebend und fortwirkend noch heute gefaßt zu werden pflegen. Man fühlt sich, wie gläubig man auch ist, in einem so zu sagen abstrakteren Verhältnisse zu ihnen, sofern dieselben durch die Reflexion mehr als historisch geschehen und überliefert, denn als im naiven Gefühle gegenwärtig empfunden aufzunehmen werden. Daraus allein sind die Wahrnehmungen zu erklären, welche man regelmäßig an der großen Mehrzahl derartiger religiöser Darstellungen zu machen gewohnt ist.

Die Künstler nämlich, welche weniger durch die unwiderstehliche Macht innerer Glaubensfreudigkeit, als vielmehr durch die äußeren Vehikel einer Bestellung, einer Concurrenz zu solchen Schöpfungen getrieben werden, sehen sich in einem eigenthümlichen Dilemma, aus welchem sie sich auf verschiedene Weise zu befreien suchen. Entweder sie nehmen diejenigen Darstellungsformen, welche als typisch überlieferte einmal feststehen, in Ermangelung eigner schöpferischer Impulse nach dieser Seite, schlechtweg auf und suchen dieselben mit den ihrer technischen Gewandtheit zu Gebote stehenden Mitteln auf das hervorzubringende Werk anzuwenden; oder sie greifen geradezu nach der ihrer Ueberzeugung am meisten zusagenden Darstellungsweise irgend eines früheren Meisters, um durch dieses ganz fremde Medium hindurch ihrer Aufgabe gerecht zu werden. Daß in beiden Fällen von tiefer schöpferischer Genialität nicht die Rede sein kann, begreift sich leicht, da es an der dazu nothwendigen innersten Begeisterung fehlt. Manchmal freilich werden doch Werke auf diese Weise hervorgebracht, welche im Allgemeinen einen ansprechenden Zug haben, der wie eine bekannte Gestalt unserer Empfindung nahe tritt; viel öfter dagegen sind diejenigen Arbeiten, welche in geistloser, flacher Aufnahme eines dem eignen Innern fremden Inhaltes unter einer ebenso anderswo entlehnten Form bis an das äußerste Ziel des zu Ertragenden gehen. Die Ausstellung liefert nach den verschiedenen Seiten Belege für diese allgemeine Bemerkungen.

Als eins der würdigeren Werke — nächst der bereits besprochenen Kreuzabnahme von Oscar Begas — darf man ein von E. Mengelberg in Düsseldorf ausgestelltes Ecce homo bezeichnen. Wenn auch in der Färbung und Modellirung des fein empfundenen, nackten, nur zum Theile von einem rothen Tuche bekleideten Körpers Christi ein deutliches Anknüpfen an ältere venetianische Behandlung sich kund giebt, so ist in der Empfindung, aus welcher diese Gestalt geflossen, doch etwas Selbständiges, Eignes zu erkennen, welches daher auch nicht verfehlt, den Beschauer in wohlthuender Weise sympathisch zu berühren. Nur der Kopf Christi, im Ausdrucke sanfter Ergebung und stillen Leidens auf die Seite geneigt, hätte zu

höherer Bedeutung gesteigert werden sollen, damit wir das Portraitartige desselben vergäßen und in eine erhabenere Sphäre, als die des bloßen Mitgefühls an einem persönlichen Leiden emporgehoben würden.

Wie weit sich eine durchaus nach äußerlicher Wirkung strebende Tendenz verirren könne, beweist W. Gentz aus Ruppin, der, wie man aus seinem Bilde schon erkennt, in Paris seine Studien macht. Er hat nach dem Ev. Luc. 7. V. 36 ff. ein umfangreiches Bild gemalt, Christus und Maria Magdalena bei dem Pharisäer Simon darstellend, aber in einer Art der Auffassung und Darstellung, welche zugleich an die in's Beduinenkostüm übersetzten biblischen Bilder von Horace Vernet, und an die Behandlung Paul Veronese's anklingt. Aber beide Anklänge sind von so getrübter, verworrener Art, daß man nur aus dem völligen Mißlingen die ursprüngliche Absicht herausahnen kann. Nur das Aeußerlichste der Manier hat er den großen eben genannten Meistern abgesehen, dem Paolo dies System der Farbengebung und Zusammenstellung, dem Horace etwa die Kostüme des Pharisäers, der im weiten, schwarzen, wallenen Kaftan dasitzt und mit einem nicht übel gelungenen Ausdrucke des Hohnes auf die am Boden knieende Maria Magdalena herabblickt. Wäre in ihm ein Funke von Schönheitssinn, so hätte er diese nicht in so durchaus unschöner Stellung, dem Beschauer den Rücken und die entblößte Schulter bietend, angebracht; vor Allem aber hätte er uns mit den unsaubern Schurkengesichtern verschont, mit denen wir Christus an derselben Tafel erblicken müssen. Daß die Hauptgestalt, der göttliche Meister selbst, in eine flaue, allgemeine, nichtssagende Figur übersetzt ist, könnten wir bei diesem Maler vielleicht am ersten entschuldigen: daß aber das ganze Bild in gröbster Tapetenmalerei überstrichen, und daß für die überall durchscheinenden Zeichnenfehler nicht einmal ein Ersatz durch ein schön durchgeführtes Colorit geboten ist, muß um so strenger getadelt werden, da dies am Ende doch der einzige Punkt sein dürfte, auf welchen der Maler, bei völligem Verzichtleisten auf eine Darlegung des innern, geistigen Gehaltes, in seinem Verlangen nach Anerkennung fußen würde.

Will man die heiligen Geschichten durch eine vorwiegend auf das Kolorit gestützte Auffassungsweise zur Darstellung bringen, so gehören dazu vor allen Dingen jene mächtigen Eigenschaften, durch welche es den alten Venetianern gegeben war, die Fülle der sinnlichen, in der Farbe sich manifestirenden Erscheinung als durchstrahlt vom Geistigen vor Augen zu stellen. Auch C. Schmidt in London ist so weit als möglich von dieser Höhe entfernt; denn seine „Versuchung Christi", nach Matth. 4. V. 9 und 10, zeigt nur den Gegensatz eines blassen, mondscheinartigen Christus und eines feuerrothen, gespenstisch aus dem dunklen Himmel sich silhouettirenden Teufels, zwei Gestalten, die sich an innerer Unwahrheit überbieten und nur die eine Wahrheit mit grellen Zügen predigen, daß man niemals die Gegensätze des sittlichen Lebens auf das Gebiet rein materieller Farbenkontraste hinüberspielen darf.

Ein ernsteres, mehr auf den geistigen Kern der Handlung gerichtetes Streben giebt sich in einem Gemälde von W. Sohn in Düsseldorf kund, welches „Christus und die Jünger auf dem Meere" darstellt. Wir sehen ein Schiff, dessen Gefahr man freilich weniger aus den ganz unbedeutend gemalten Wellen, als aus den angstvollen Gesichtszügen der mit den Gebärden des Schreckens den schlafenden Christus umringenden Jünger erkennt. Indeß hätte der Maler die gefahrvolle Lage auch äußerlich dem Auge des Beschauers vorführen sollen, um ihre leidenschaftliche Bewegung begreiflich zu machen. Ueberhaupt ist der wahrscheinlich noch junge Künstler in conventionellen Manieren befangen, die sich ebensosehr in der höchst unbequemen und dadurch unschönen, keineswegs dem Leben abgelauschten Stellung Christi, wie in dem stumpfen, die Naturwahrheit verletzenden Kolorit des Bildes und in den etwas zu allgemein aufgefaßten Köpfen der Jünger aussprechen. Wir kennen die Vorbedingungen nicht, aus welchen sich diese Behandlungsweise gebildet hat, glauben aber darin jene trübe Färbung, die wie ein Schleier der Melancholie manche jüngere Leistungen der Düsseldorfer Schule umzieht, in höchster Potenz wieder zu erkennen. — Die Geburt Christi von M. A. Pietrowski in Königsberg ist ebenfalls ein Bild von löblichem Streben und sorgfältiger Durchführung, läßt aber in Folge eines zu kühlen Kolorits und einer gewissen typischen Gleichgültigkeit der Gesichtszüge den Beschauer kalt.

Endlich haben wir noch unter den Darstellungen religiösen Inhalts eines eigenthümlichen Bildes zu gedenken, welches von Adolph Schmidts zu Frankfurt a. M., einem Zöglinge des Städel'schen Instituts, eingesandt wurde. Unter der Bezeichnung „das Scherflein der Wittwe" versucht der Künstler die bekannte Erzählung Christi malerisch zu schildern. Da diese aber nur zur Illustration eines allgemeinen Satzes dem Heilande in den Mund gelegt ist, so lag darin die Unmöglichkeit einer bildlichen Darstellung, die den Worten der Bibel gerecht würde, auf der Hand, und nur dadurch hätte der Maler seinem Gegenstande eine interessante Seite abzugewinnen vermocht, wenn er denselben als bloße Thatsache, ohne Hinzuziehung der Person Christi, hingestellt hätte. Nun aber erblicken wir Christus mit seinen Jüngern als gleichgültige Zuschauer im Hintergrunde, während in der Mitte des Bildes, umgeben von einer mit Phantasie komponirten und mit Verständniß gemalten orientalischen Architektur, der Opferstock steht, zu welchem eben die arme Wittwe mit ihrer bescheidenen Gabe herangetreten ist. Im Vordergrunde links ist ein prunkvoll gekleidetes Paar im Begriff, nach geschehener Opferung, aufgebläht von dem Bewußtsein bewiesener Großherzigkeit, sich zu entfernen. Diesen Figuren gegenüber, jedoch wieder um etwas zurücktretend, stehen die geldgierigen, den Opferstock behütenden Pharisäer. Durch diese zerstreute Anordnung, welche auf vier verschiedenen Entfernungsstufen eben so viele unverbundene Gruppen placirt hat, ist dem Bilde ein völliger Mangel an Komposition erwachsen, für welchen man weder durch die amüsante, genrehafte Charakteristik der vordern Figuren, noch durch die feine, auf Einwirkungen der französischen Schule hinweisende Farbengebung entschädigt wird.

(Fortsetzung folgt.)

Das Rheinlands-Album.

Das Weihegeschenk, welches die Bewohner der Rheinprovinz Ihren Königl. Hoh. dem Prinzen und der Prinzessin von Preußen zur Feier ihrer silbernen Hochzeit dargebracht haben, ist erst in diesen Tagen völlig vollendet worden. Wegen der vielen Schwierigkeiten, welche bei der Herstellung des Einbandes zu überwinden waren und welche insbesondere durch den Umstand noch vergrößert wurden, daß die ganze Masse von Geld- und Silberarbeiten, Schmelzmalereien und Gravirungen bei der Kürze der Zeit in unserer Provinz nicht von Einem Unternehmer geliefert werden konnte, sondern aus einer ziemlich beträchtlichen Anzahl, überdieß nicht einmal ausschließlich Düsseldorfer Werkstätten hervorgehen mußte, — wegen dieser Schwierigkeiten hatte das Album am 11. Juni d. J. nur in unvollendetem Zustande überreicht werden können. Wenn dasselbe aber mit seiner nothfertigen Ausstattung schon damals allgemeine Bewunderung erntete, so dürfte es derselben jetzt um so sicherer sein und es wohl verdienen, daß wir eine Skizze davon hier mittheilen.

Als das zur Beschaffung eines Festgeschenks zur Feier des 11. Juni in Düsseldorf zusammengetretene Comité den Vorschlag des Directors v. Schadow adoptirt hatte, wonach dieses Geschenk

ein Pracht-Album rheinländischen Inhalts und von rheinländischen Künstlern ausgeführt sein sollte, wurde eine ausführende Commission erwählt, welche unter dem Vorsitze Sr. Hoh. des Fürsten zu Hohenzollern-Sigmaringen aus den Herren Grafen v. Spee, Bürgermeister Hammers, Director v. Schadow und Prof. Wiegmann bestand. Im Schooße dieser Commission wurde das definitive Programm festgestellt und dessen Ausführung bewerkstelligt. Darnach sollte das Album durchweg in inniger Beziehung zu unserer Provinz stehen. Die aus dem Gebiete der landschaftlichen und Städteansichten, der merkwürdigen Baudenkmäler und Gemälde ausgewählten Gegenstände, die Darstellungen aus der Geschichte, der Sage und Legende, die Bilder aus dem Volksleben sollten ausschließlich innerhalb der Grenzen der Rheinprovinz geschöpft und von Künstlern ausgeführt werden, welche durch Geburt, Domicil oder ihre Studien derselben Provinz angehören. Die schwierigste Aufgabe dabei war die Auswahl der darzustellenden Gegenstände und die Bezeichnung der für dieselben vorzugsweise geeigneten Künstler. Es stellte sich nämlich sofort heraus, daß, wenn die beabsichtigte Beziehung des Inhalts zur Rheinprovinz festgehalten werden sollte, manche Kunstgattung nur wenig oder gar keine Gelegenheit zu ihrer Entfaltung finden würde, z. B. die religiöse Malerei, das Bildnißfach, die Thier- und Viehmalerei; ja auch selbst die Landschaft konnte nur durch die Vedute, also in sehr untergeordneter Richtung, vertreten werden. Dazu kam noch der andere Uebelstand, daß die Zahl der Berücksichtigung verdienenden Künstler eine weit größere war, als die der Blätter, welche man füglicherweise einem solchen Album geben durfte. Es darf indeß wohl angenommen werden, daß die Commission mit der gewissenhaftesten Sorgfalt diese Aufgabe gelöst und die obwaltenden Verhältnisse nach allen Gesichtspunkten möglichst zur Geltung gebracht habe. Wenn ein Künstler, wie Knaus und einige, übrigens sehr tüchtige Landschafter, wie Gude, Leu u. A. übergangen worden sind, so hat man das ohne Zweifel der Abwesenheit derselben von Düsseldorf zuzuschreiben oder dadurch zu erklären, daß die zu ertheilenden Aufgaben außerhalb ihres festabgegrenzten Faches lagen, oder daß die Abwesenden nicht zu der Bearbeitung von Gegenständen aufgefordert werden konnten, welche an Ort und Stelle gemachte Studien bedingten.

Das eigenthümliche Programm des Albums, so sinnig und der besondern Veranlassung entsprechend es auch war, konnte in Bezug auf den künstlerischen Werth der Blätter natürlicherweise nicht so günstige Resultate hervorrufen, als man ohne Zweifel erlangt haben würde, wenn die Künstler ihre Aufgaben sich hätten selbst wählen dürfen. Daß aber demungeachtet so Vortreffliches geleistet worden, gereicht den Betheiligten zu desto größerer Ehre.

Das Fest-Album bildet einen mächtigen Folio-Band von 25 Zoll Höhe und 19½ Zoll Breite und enthält 79 größtentheils farbige Zeichnungen.

Zuvörderst nimmt der Einband unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Die künstlerische Ausstattung desselben erfolgte nach dem Plane und unter der Leitung des Malers A. Müller und dürfte an gediegener Pracht und stylmäßiger Durchführung nicht leicht ihres Gleichen finden. Von den beiden Deckeln des Bandes wurden, analog den beiden Hauptepochen der Kunst in den Rheinlanden, der eine im romanischen, der andere im gothischen Style gehalten. Der erstere enthält in der Mitte seiner vertieften Füllung das dem Schlusse der Epoche angehörende altkölnische Siegel, urkundlich vom Jahr 1270. Dasselbe zeigt den h. Petrus auf dem Throne, als Patron des Domes von Köln. Dieses Medaillon von außerordentlichem Kunstwerthe ist nach dem auf dem Rathhause zu Köln befindlichen Originalstempel galvanoplastisch in Silber hergestellt und vergoldet. Den übrigen Raum der Füllung nehmen vier mit reichen, zierlich durchbrochenen Ornamenten in Silber umgebene Elfenbeinplatten ein, auf welchen die aus der mittelalterlichen Sage entnommenen, phantastisch gehaltenen Bilder des Adlers, des Schwans, des Drachen und des Reihers geschnitten sind. Die Vermittelung dieser Füllung mit dem Rahmen bildet eine Hohlkehle von Elfenbein, welche ebenfalls mit schönem Schnitzwerk verziert ist. Der Rahmen, in dessen durchbrochenen Ecken milchweiße Achat-Kugeln, als Träger des Buches, gefaßt sind, enthält abwechselnd mit mannigfachen Ornamenten in Schmelzwerk, in kreisrunden Feldern die Wappen von Wetzlar, Bonn, Barmen und Wesel in erhabener Arbeit, und die von noch zwölf anderen Städten in Niello.

Der vordere Deckel sucht in angemessener Zusammenstellung der Verzierungen die verschiedenen Entwickelungsphasen des gothischen Styls zu charakterisiren. Der Rahmen, der auch auf dieser Seite eine vertieft liegende Füllung umschließt, ist durch sich kreuzendes gegliedertes Leistenwerk mit einem geästelten Rundstabe von oxydirtem Silber, mit goldenen Rosettenknöpfen auf den Kreuzungspunkten, in vier quadrate Eckfelder und vier lange Felder getheilt. Das obere lange Feld enthält in seiner Mitte auf einem Rautengrunde mit Adlern die Wappen des Prinzen und der Prinzessin von Preußen, umschlungen von Myrthenzweigen, darüber eine aus Gold geschnittene Krone. Ein Spruchband trägt die preußische Devise: Suum cuique. In dem correspondirenden Felde unten liest man auf einem verschlungenen Spruchbande die Inschrift: Von der Rheinprovinz zur silbernen Hochzeit am 11. Juni 1854. — Der übrige Raum dieser beiden Felder ist mit silbernem Epheulaubwerk ausgefüllt. In den vier Ecken sind die Wappen der vier Hauptprovinzen des Rheinlandes in Schmelzarbeit angebracht, nämlich von Kurtrier, Kurköln, Jülich-Berg und Cleve-Mark. Die Mitten der beiden senkrechten Felder des Rahmens nehmen die Wappen von Crefeld und Elberfeld in runden Medaillons ein; die übrigen Räume dieser Felder über und unter den genannten beiden runden Wappen enthalten, von entsprechendem Rankenwerk von Weinlaub, Epheu u. dgl. umschlungen, je drei Wappenschilder von Städten aus jeder der vier Provinzen. Zwischen Rahmen und Füllung liegt bei diesem Deckel ein zierlich gearbeitetes Rosenornament in weißem Silber, während die Füllung selbst in einem aus Maßwerksverzierung im Style des 15. Jahrh. gebildeten Netzwerke besteht. In diesem sind noch die Wappen der fünf Regierungsbezirks-Städte Coblenz, Trier, Köln, Düsseldorf und Aachen angebracht.

Die Eckbeschläge sind von mattem Silber mit Emaillirungen in schwarz und weiß. Die Krampen und Krampenhalter, so wie die Verzierungen an dem Kapital schließen sich in ihrer Bildung dem Style des Vorderdeckels an. Diese reich gegliederte Montirung, bloß an Silber mehr als sechszehn Pfund wiegend, läßt von dem braunrothen Leder des Einbandes nur eben so viel durchblicken, als zu ihrer vortheilhaften Hebung nöthig ist.

Das Album ruht auf einem reich im gothischen Style geschnitzten Pulte von Polisanderholz, dessen Platte — je nachdem die zu beschauende Zeichnung ein Höhen- oder Längenformat hat — sich leicht um einen Viertelkreis drehen läßt.

Was nun den Inhalt des dem Aeußeren nach eben beschriebenen Albums betrifft, so zeigt derselbe im Ganzen sich seiner prächtigen Hülle würdig. Die große Zahl der dabei betheiligten tüchtigen Künstler und die Trefflichkeit der Leistungen der großen Mehrzahl derselben hat etwas wahrhaft Imponirendes. Mehrere alte Düsseldorfer, die schon längst nicht mehr an den Ufern unseres schönen Stromes weilen, die aber demungeachtet bei uns in gutem Andenken stehen, haben von auswärts köstliche Blüthen ihres Talents eingesendet. So Bendemann, J. Hübner, Ehrhardt, Plüddemann und v. Oer aus Dresden; Schrader, Steinbrück, Stilke, Kretzschmer und L. Clasen aus Berlin; A. Schrödter und J. Becker aus Frankfurt, Chauvin aus Lüttich, die Brüder Lasinsky aus Köln und Mainz u. s. w.

Doch nicht bloß die Künstler der Düsseldorfer Schule finden sich in dieser Sammlung vertreten, sondern auch diejenigen, welche unabhängig von derselben ihre künstlerische Laufbahn verfolgen, wie **Koekoek** in Cleve, **Levy Elkan** und **G. Osterwald** in Köln u. a. m. Kurz, was die Rheinprovinz an schönen Kunsttalenten besitzt, hat, mit wenigen Ausnahmen, zu diesem Album beigetragen und Alle haben in edlem Wetteifer einander in dem Streben überboten, das Trefflichste zu leisten.

(Schluß folgt.)

Zeitung.

Berlin. Die K. Akademie der Künste hat den Graveur Robert Schubert, so wie den Orgelbauer Joh. Fr. Schulze in Paulinzelle im Fürstenthum Schwarzburg-Rudolstadt zu ihren akademischen Künstlern ernannt.

Die Bau-Commission für das Neue Königl. Museum hat die Räume desselben vom 24. v. M. ab an sechs hinter einander folgenden Sonntagen von 11—2 Uhr gegen ein Eintrittsgeld von 5 Sgr. zum Besten der durch Ueberschwemmung nothleidenden Schlesier für den Besuch des Publikums geöffnet.

* **München,** Sept. Von den hundert größeren Geschichtsbildern, welche der König Maximilian malen läßt, wird **Kaulbach** ebenfalls zwei ausführen, und zwar „die Vermählung des Alexander mit der Roxane" und „die Schlacht bei Salamis", beide in lebensgroßen Figuren. Während seiner diesjährigen Sommererholung in München hat der Meister höchstens mitunter über diese Aufgaben gesonnen, sonst hat der immer Arbeitende wirklich einmal ausgeruht und die bange und schwere Cholerazeit im Kreise seiner Familie und weniger Freunde theils unter geschichtlichen Studien, theils in heiterem geselligen Verkehr zugebracht. Gymnastische Spiele und Scheibenschießen im Garten wechselten dabei mit musikalischen Genüssen und sehr lebhaft geführten Gesprächen über ästhetische Gegenstände und die Kunstfragen der Gegenwart, welchen Debatten der Künstler besondere Theilnahme widmete. Seiner Gemahlin, die in der liebenswürdigsten Weise die Geselligkeit fest-, und die trüben Eindrücke fern zu halten wußte, brachten die Freunde dafür unter mancherlei poetischen Scherzen einen improvisirten Fackelzug mit einer Gartenserenade. Direktor **Kreling** von Nürnberg bringt seine Vakanz auch dort zu und beschäftigt sich mit der Farbenskizze zu dem ihm aufgetragenen Athenäums-Bilde: „die Krönung Ludwigs des Baiern", eine sehr gut angelegte, wirkungsvolle Komposition. **Friedrich Kaulbach** hat für die Geschichtsgalerie die „Krönung Karls des Großen" zu malen.

Von **Kaulbach's** Shakespeare-Zeichnungen haben wir schon früher gesprochen. Die zweite Scene des II. Akts aus dem Sturm, zwischen Caliban, Trinkulo und Stephano, ist von Ed. **Schäffer** im Stich vollendet und eben im Druck begriffen. Schäffer wird noch zwei andere Blätter aus dem „Sturm" stechen. Die Zeichnung zu dem einen hat Kaulbach so eben beendigt. Es ist die erste Scene des III. Akts, wo Fernando vor der Zelle Prospero's sein unköniglisches Tagewerk verrichten und das schwere Holzscheit schleppen muß. Miranda sucht es ihm mit holden Worten abzunehmen, und die Lieblichkeit beider Figuren in der Zeichnung der kräftigen Formen des Jünglings und der weicheren des Mädchens ist so groß, daß man ihr süßes Liebesgespräch zu hören meint. Aus dem Hintergrunde der Zelle naht Prospero, die Luft schwebt voll Geister; im Vorgrunde blühen die Hyazinthen; das ganze Bild athmet Duft und harmonischen Wohllaut, es ist eine Scene, wie aus einer zauberhaften Welt. — Außer dieser Platte, an welche Ed. Schäffer bald gehen wird, hat er andere, ganz bedeutende Stiche nach klassischen Meistern (Rafael und Tizian) zugleich in Arbeit. Unter ihnen die neuerdings für das Berliner Museum erworbene „Madonna des Herzogs von Terranuova" (vgl. D. Kunstbl. S. 220), zu deren Abzeichnung, als das Bild noch in Neapel war, kein Kupferstecher gelangen konnte, bis Schäffer es durch die allgemeine Aufmerksamkeit erlangte, welche seine Madonna della Sedia erregte. Der Preis für die Epreuves d'Artistes dieses letzteren Stiches ist bereits auf 350 fl. gestiegen.

Die Maximiliansstraße, welche sich zwischen dem Theater und dem Postgebäude abwärts nach der Isar zu hinziehen soll, ist schon in Angriff genommen, in so fern das Terrain, welches Schwierigkeiten bietet, vorbereitet wird. Die Straße wird nur öffentliche Gebäude, wie: ein Ministerium, ein Zeughaus, ein Cadettenhaus, einen Justizpalast u. s. w. und in Zwischenräumen einige Plätze mit Springbrunnen erhalten.

E Stuttgart. Bei dem Kupferstecher Fr. **Wagner** sahen wir eine höchst vortreffliche Zeichnung der Kreuzabnahme nach Rubens, die er bei Gelegenheit der letzten Restauration des Bildes vor einigen Jahren in Antwerpen angefertigt hat. Das Blatt hat ganz die Größe des spasimo und ist nicht bloß in Bezug auf die Lichtwirkung, sondern auch im Ausdruck der Köpfe eine treue und wohlgelungene Uebersetzung des Originals.

Die Herausgabe im Stich war bereits von einem englischen Kunsthändler vorbereitet, als dessen Forderung, daß der deutsche Künstler die Platte in England graviren sollte, diesen zurücktreten ließ. Nichtsdestoweniger wäre der Stich dieses klassischen Bildes, und zwar in strenger Linienmanier, um so mehr zu wünschen, als noch kein guter oder genügender Stich davon vorhanden ist.

* **Frankfurt a. M.** Albrecht **Bräuer** aus Breslau hat auf Bestellung des Grafen von Reichenbach den farbigen Carton zu einem größeren Gemälde vollendet, welches den Moment darstellt, wie Hieronymus Savonarola gefangen vor die Signoria in Florenz geführt wird. Es ist Nacht und die Scene nur von den Fackeln erleuchtet, die sich aus dem Palaste des Gerichtes drängen, an dessen Stufen eben die wüthende Volksmenge mit ihrem Opfer angekommen ist. Seine Hände sind auf den Rücken gebunden, sein glaubensstarkes Antlitz richtet er nach oben. Im Vorgrunde rechts befindet sich eine Gruppe klagender Anhänger, die auch in der den Martyrer umdrängenden Masse der feindlich Gesinnten und mit drohender Wuth Erfüllten vereinzelt gesehen werden. Die Composition ist lebendig, Bewegung und Ausdruck der Gestalten ist markirt und energisch.

Vielseitig ausgesprochenen Wünschen nachzukommen, veranstaltet die unterzeichnete Verlagshandlung von:

Jules Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst. Unter Mitwirkung von Franz Kugler und Jakob Burckhardt herausgegeben von Ludwig Lohde, Architekt und Professor am Königl. Gewerbe-Institute in Berlin. 400 Tafeln und über 90 Bogen Text. 1852. 4 Bände. gr. 4. Preis 100 Thlr. Pr. Crt.

eine neue Ausgabe, in 80 Hefte geordnet, von ungefähr gleicher Stärke, deren jedes 1¼ Thlr. kostet.

Wöchentlich wird ein Heft ausgegeben werden, doch soll es den verehrlichen Abnehmern freigestellt bleiben, diese Hefte auch in kürzern oder längern Terminen beziehen zu können, oder solche außer der Reihe zu nehmen, wenn sie sich vorerst einzelne Abtheilungen des Werkes anschaffen wollen.

Auch sind complete Exemplare des Werkes, gut in Calico cartonnirt, jederzeit vorräthig, wenn die Anschaffung des Werkes auf einmal vorgezogen werden sollte.

Abnehmern der früheren Ausgabe dieses Werkes in 200 Lieferungen, zu ⅓ Thlr. jede, denen davon zur Completirung ihrer Exemplare fehlen, werden solche ebenfalls nach freier Wahl entweder auf einmal oder nach und nach geliefert.

Hamburg, Septbr. 1851.

Joh. Aug. Meißner's Verlagshandlung.

Bücher-Anzeige.

So eben erschien bei mir und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Fingerzeige

auf

dem Gebiete der kirchlichen Kunst

von

August Reichensperger.

Mit 1 Titelkupfer und 125 Abbildungen auf 31 Tafeln. Preis 3⅓ Thlr.

Dies neue Werk des Herrn Appellations-Gerichtsraths Reichensperger in Köln enthält eine Menge von Andeutungen und Rathschlägen aus dem Gebiete der christlichen Kunst. Unter stetem Hinweisen auf den zu Grunde liegenden religiösen Sinn behält es doch stets die praktische Ausführbarkeit vor Augen und bildet so nicht nur für alle Kunstfreunde, sondern auch für alle ausübenden Baumeister und Künstler eine Quelle des nützlichsten und anregendsten Studiums.

Leipzig, den 1. October 1851.

T. O. Weigel.

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzsch und Sohn** in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 42. **Donnerstag, den 19. October.** **1854.**

Inhalt: Ueber den Unterricht im freien Handzeichnen ꝛc. — Die Industrie-Ausstellung in München. II. — Das Rheinlands-Album. (Schluß.) — Zeitung. Berlin. München. Karlsruhe. — Kunstvereine. Bericht über die siebente Kunstausstellung in Gotha. — Concurrenz-Aufforderung für Kupferstecher und Galvanographen. — Briefwechsel.

Literatur-Blatt Nr. 21.

Ueber den Unterricht im freien Handzeichnen;

wie er auf Gelehrten- und Volksschulen häufig noch betrieben wird, und wie er betrieben werden sollte.

Nicht selten wurden in vergangenen Zeiten eines alten Domestiken langjährige treue Dienste mit einer Schulmeisterstelle belohnt, nicht selten das Dorfschulregiment derselben Hand vertraut, die das Schwert und den Stock eines Unteroffiziers bis in ihr 50stes Jahr mit Ehre und Energie geführt hatte. Heutzutage wird überall in deutschen Landen mehr als eine nothdürftige Kenntniß des Lesens, Schreibens, Rechnens, selbst von dem Lehrer einer Dorfschule, verlangt. In guten, wohleingerichteten Bildungsanstalten zieht sich der Staat fast überall Männer, die, was ihren Wissensvorrath anlangt, nie und nirgend mit jenen Volkslehrern vergangener Zeiten verglichen werden können.

Bei diesem unverkennbaren Fortschritt im Unterrichtswesen, bei der Sorgsamkeit, mit der man allenthalben für gute Lehranstalten durch tüchtig durchgebildete und geprüfte Lehrer sorgt, will es auffällig erscheinen, wie ein Zweig des Unterrichtes, der Unterricht im freien Handzeichnen, an vielen Orten noch so nothdürftig bedacht und so oft und vielfach in die Hände von Leuten gelegt wird, die für das Fach eines Zeichnenlehrers in der That keine genügendere Vorbereitung haben, als jene früheren Domestiken und Unteroffiziere für die Schule der Gegenwart haben würden. Und zwar ist dies um so auffälliger in einer Zeit, in welcher die Wohlfahrt einer Nation mehr als je von der Blüthe ihrer industriellen Kunst abhängig gemacht ist, in welcher die Völker wetteifern, die Erzeugnisse ihrer Industrie durch Neuheit der Erfindung, durch Phantasie und Geschmack auf den großen Weltmärkten zur Anerkennung und zur Verwerthung zu bringen. Allein schon vom nationalökonomischen Standpunkte aus muß man jetzt überall einen größeren Werth auf die Bedeutung der Kunsterziehung und darum auch auf den Unterricht in den zeichnenden Künsten legen. England und Frankreich sind bereits aufs eifrigste bemüht, ihre Zeichnenschulen zu vermehren und die bereits bestehenden zu reformiren. Namentlich hat England bei seiner großen Industrieausstellung die Erfahrung gemacht, daß der Zirkel des Mathematikers nicht überall ausreicht, daß Phantasie und Geschmack ein bedeutendes Wort mitreden, wenn es darauf ankommt, Gewerbserzeugnisse nach außen hin zu empfehlen. Der praktische Engländer wird sich diese Erfahrung wohl zu Nutzen machen. So ausgezeichnet darum auch einzelne unserer Anstalten für Kunsterziehung sind und heißen mögen, der Unterricht in den zeichnenden Künsten soll überall mit dem Gesammtunterrichte Hand in Hand gehen, soll auch an Gelehrten- und Volksschulen nicht so Vieles zu wünschen übrig lassen. Darum sei es erlaubt, nicht nur offen auf das Mangelhafte und Unzulängliche des Zeichnenunterrichtes in so vielen dieser Schulen hinzuweisen, sondern auch Mittel und Wege anzudeuten, wie dem überall abzuhelfen sei.

Und so wollen wir zunächst, wenn auch nur flüchtig, wiederholen, was jeder weiß, wollen den Zeichnenunterricht zu charakterisiren suchen, wie er auf vielen unserer Gelehrten- und Volksschulen zur Zeit noch betrieben wird.

Mit einem paar hundert guter und schlechter Vorlagen, mit wohl und fein gespitzter schwarzer und weißer Kreide, mit den berühmten Faber-Polygrades Bleistiften, bunten und weißen Papieren, Reißfedern, großen und kleinen ledernen und papierenen Wischern ꝛc. sehen wir den Herrn Zeichnenprofessor hinter seinem Ladentische in der Schule sitzen, sehr oft als guten Kaufmann, der seine Waare mit so viel Nutzen als möglich an den Mann bringt. Seine Schüler haben alle etwas dicht vor sich liegen oder stehen, nicht selten nach dem Zufall oder auch der Laune des Schülers oder Lehrers gewählte, sogenannte Vorlegeblätter von menschlichen Nasen, Ohren, Augen, ganzen und halben Gesichtern, Figuren, Landschaften und Landschäftchen, welche sie, wenn sie sonst fleißig sind, unter mancherlei Qualen und mit Anwendung von allerlei mechanischen Hülfsmitteln nachzuschreiben sich bemühen.

Hat nun Einer oder der Andere seine Aufgabe nothdürftig vollendet, so darf er den Herrn Zeichnenprofessor aufsuchen und seine Correctur in Anspruch nehmen. Da hört er denn in der Regel: „Dieses Lieuchen ist etwas zu schief, hier noch ein Druckerchen, hier fehlt ein Lichtchen, mache die Nase etwas länger, suche die Augen in eine gleiche Linie zu bringen ꝛc.“ Und dann geht es zu einer

neuen Vorlage u. s. f., bis der Abgang auf die Universität oder der Eintritt in ein Gewerbe die Glücklichen, wie von so manchem Uebel, auch von dem Uebel einer derartigen Zeichnenstunde erlöst. Wir brauchen nicht alle Feinheiten, die ganze Langeweile eines solchen Unterrichtes auszumalen; wahrhaftig, die meisten unserer Leser werden sie ein paar Jahre hindurch in irgend einer Volks- oder Gelehrtenschule durchgekostet haben. Doch wollten wir ja den Schaden ganz bloß legen und darum müssen wir uns schon noch ein paar Secunden bei dem alten Schlendrian verweilen.

Ein solcher Lehrer versäumt nicht, bei den üblichen jährlichen Schulprüfungen eine Ausstellung von den Arbeiten seiner Schüler zu veranstalten. Bei dem geringen Verständniß, welches die meisten Menschen, sehr oft auch die Vorgesetzten einer Schule vom Zeichnen und Zeichnenunterrichte haben, erreicht er mit seiner Ausstellung auch vollkommen seine irdischen Zwecke. Die Arbeiten der Schüler erregen die allgemeine Bewunderung. Nicht zu verkennen ist, der Lehrer hat in der Regel einige Zeit vor der Schulprüfung auch eine erstaunliche Thätigkeit entwickelt, um zu verbessern und nachzuhelfen an allen Orten, und die Leistungen seiner Schüler haben wirklich etwas Blendendes, stark in die Augen Fallendes. Da sehen wir, wo möglich hinter Glas und Rahmen, ganze menschliche Figuren, dergl. Köpfe, Landschaften, Thiere ꝛc., alles nach Musterblättern in Schwarz und Weiß ausgeführt. Und nicht leicht kann wohl Jemand auf die Frage kommen, was dieser ganze Flitterstaat in Wahrheit werth sei.

Darüber aber könnten sich die Herren Vorsteher der Schule recht auffallend gleich noch während der Schulprüfung belehren. Möchten sie doch die Güte haben, und, nachdem sie die Leistungen der Schüler, so wie die Methode des Lehrers recht sehr bewundert, irgend ein Möbel der Schule, sei es auch nur einen Tisch, sei es einen Stuhl herausgreifen und auf einen erhöhten Platz stellen, sodann die ausgezeichnetsten Schüler sich um dieses Möbel gruppiren lassen und ihnen aufgeben, diesen einfachen Gegenstand richtig zu entwerfen und mit Schatten und Licht auszuführen. Befindet sich nicht ein ursprüngliches Genie unter ihnen, das zu Hause vielfach von der Lehrmethode der Schule abgewichen ist, so dürfen sie überzeugt sein, nicht einer unter diesen vorzüglichsten Schülern wird den Gegenstand richtig zu sehen und wiederzugeben vermögen. — Ich glaube nicht, daß es einen stärkeren Beweis von der Erbärmlichkeit eines Zeichnenunterrichtes geben kann, als wenn er selbst den fleißigen Schüler, nach vielleicht zehnjährigen Schulübungen, nicht so weit fördert, einen so einfachen Gegenstand mit Leichtigkeit zu entwerfen und durchzuführen. Und dennoch ist es Thatsache, der hier angedeutete Versuch würde in den meisten unserer Gelehrten- und Volksschulen höchst kläglich ausfallen. Wie läßt sich das nur erklären und glauben?

Glauben müssen wir es gleich, durch den Versuch, der uns frei steht, erklären läßt es sich durch das todte und unverstandene ewige Nachschreiben von Vorlegeblättern, was das Auge der Schüler nicht viel mehr bildet, als das Straminsticken nach quadratirten Mustern die Augen unserer Damen zu bilden vermag. Monate, ja halbe Jahre werden von einzelnen Schülern solcher Zeichnenschulen mit der Auspunktirung irgend einer Zeichnung zugebracht, wie soll da das Auge richtig sehen lernen, wie sich üben und gewöhnen, die mannigfachen schönen Formen in der Natur und Kunst zu erkennen und schnell und leicht aufzufassen? Ich frage Alle, welche einen derartigen Unterricht genossen, sich Jahre lang mechanisch nach Zeichnenvorlagen geübt haben, ob es ihnen je möglich geworden ist, z. B. auf Reisen die hübsche Partie einer Landschaft, die sie ansprach, irgend einen Gegenstand, der ihnen gefiel, einen Ort, der ihnen durch glücklich da verlebte Stunden lieb und werth geworden ist, mit einiger Leichtigkeit, einigem Anstande in ihr Tagebuch zu zeichnen, ich frage, ob sie durch ihr fleißiges Nachschreiben von einigen Dutzend Vorlegeblättern viel aufmerksam gemacht wurden auf die schönen Formen in der Natur und Kunst?

Und fassen wir einen weiteren Zweck des Zeichnenunterrichtes, der namentlich an einer Gelehrtenschule von Bedeutung ist, ins Auge, fragen wir, was der Zeichnenprofessor neben seinem mechanischen Unterrichte im Nachschreiben von Vorlegeblättern den Jünglingen zum Verständniß alter und moderner Kunst an geistigem Material geboten? Ich höre viele, sonst brav unterrichtete Männer klagen, wie sie sich in Gemälden und Antikensammlungen so ganz und gar als uneingeweiht und ununterrichtet fühlen.

Je weiter der Gelehrte in seinem Fachstudium vorschreitet, je weniger Zeit fällt ihm zu Studien außer seinem Fache zu. Das Ergänzende, was in Bezug auf Kunstbildung große Städte und Staaten bieten, fällt in unseren kleineren deutschen Staaten fast ganz weg, bei wie vielen in den Staatsdienst tretenden Jünglingen wird der Gang von der Hauptstadt nach einer nahgelegenen Universität und von da wieder zurück gar zu oft gebieterisch von den Verhältnissen gefordert. Sollte nicht da wenigstens der Zeichnenprofessor an einer Gelehrtenschule die Pflicht und den Beruf fühlen müssen, die gelehrten, klassischen Studien der Jünglinge durch eine einfache Besprechung dessen, was die Kunst bei Griechen und Römern gewesen, zu ergänzen? Müßte er sie nicht durch Bild und Wort, Anschauungen und Erklärungen bekannt zu machen suchen mit ihren vorzüglichsten, auf uns gekommenen, unsterblichen künstlerischen Werken? Sollte es nicht seine Aufgabe sein, seinen Schülern auch das Wesen der vaterländischen, der deutschen Kunst an den Werken der alten wie der modernen deutschen Meister zu erklären? Würde dadurch nicht der Sinn für die Kunst in manchem edlen Gemüthe geweckt werden? Gewiß! diese zukünftigen geistlichen und weltlichen Lehrer des Volkes, diese zukünftigen Staatsmänner und Beamteten würden dereinst thatkräftiger und wärmer für das Gedeihen der Künste auch im Vaterlande wirken. Viel, unendlich viel ist ja eine solche Anregung in der Jugend für die Neigungen des Mannes werth.

Von allen diesen Pflichten hat jedoch in vielen Zeichnenschulen der Lehrer kaum einen Begriff. Der Zeichnenprofessor ist durch seine Unterrichtsart, durch das Werthlose derselben, nicht selten zur lustigen Figur der Schule geworden. Es ist eine unbestrittene Thatsache, daß der Knabe und Jüngling den Werth oder Unwerth eines Lehrers instinktmäßig fühlt, und aus diesem Instinkte fließt zumeist seine Achtung und Nichtachtung von Persönlichkeiten.

(Schluß folgt.)

Die Industrie-Ausstellung in München.

II.

Rohstoffe: **Metalle. — Speckstein. — Thüringer Marmor. — Seife. — Stearin. — Zuckerbäckerei.** — Instrumente: **Uhren.**

Durch die Geschicklichkeit der Arbeiter und die Beherrschung des rohen Materials reicht die erste Gruppe unmittelbar in die höchste Gruppe, die zwölfte, hinein. Das ausgezeichnetste von Rohguß stellte das k. hannoversche Berg- und Forstamt Clausthal aus: den bekannten „betenden Knaben" nach Thorwaldsen, höchst meisterhaft ausgeführt. Man sieht nur wenige und feine Nähte, nicht mehr und nicht störender, vielmehr weniger, als wir sie bei den saubersten Gypsabgüssen, ja als Zeichen echter Abstammung fast nicht ungern, zu sehen pflegen. Modellirte Einer für diese Gießerei einen schönen Mohrenjungen, wir würden uns vielleicht gar an das Material gewöhnen können, denn an sich hat es in seiner dumpfen Glätte gar nichts so Unangenehmes und vergleicht sich fast mit dem weißen Marmor, wie schwarze Menschen mit weißen.

Andere statuarische Versuche in Eisen lieferte das Berg- und Hüttenamt Achthal in Baiern. Neben einem etwa 18 Fuß hohen Kruzifix steht eine Madonna. Die äußere Gewandfläche hat einen glänzenden Ton bekommen, Gesicht und zurückgeschlagene Falten des Gewandes sind matt schwarz, wie mit Kohlenstaub bedeckt. Die Zeichnungen sind nicht übel, die Ausführung gut; allein an dieser schwarzen Farbe kann das Auge kein Wohlgefallen finden, um so weniger, da es als Kunstwerk gelten soll und auftreten will, während jener Knabe eine bescheidene und wohlgelungene Probe ist, wie weit die Fertigkeit in der Handhabung eines Rohmetalls geht, das einmal nicht in den Göttersaal der Sculptur dringen soll.

Das k. Berg- und Hüttenamt Bodenmais in Oberbaiern hatte mehrere Gußwaaren, unmittelbar aus Erzen, ausgestellt, darunter ein Altar in gothischer Form das Bemerkenswertheste.

Zu erwähnen haben wir noch verzierte Thürfüllungen aus Zinkblech in sehr schönen Zeichnungen von der Gesellschaft der Zinkgruben und Hütten des „Alten Berges“ in Köln.

Unter dem künstlerisch gestaltbaren Rohmaterial fiel uns der vom k. Bergamt Wunsiedel in Oberbaiern aufgelegte Speckstein auf. Der Drechsler Schröck hat einige Leuchter und Dosen davon gedreht, welche Dinge sich nicht über die schlichteste Form der Drechslerarbeiten erheben. Der Speckstein mit seinen kleinen, oft eigensinnigen und possirlichen Zeichnungen und seiner angenehmen gelblichen Farbe scheint uns ein sehr geeignetes Material für allerlei Hausgeräth zu sein und wir werfen die Frage auf, ob er sich nicht, in ansprechenderer Form verarbeitet, würde Eingang verschaffen können? Wir vermögen nicht anzugeben, wie weit das in manchen Gegenden vielleicht schon geschehen sein mag, wir wollen nur bei dieser Gelegenheit ein ähnliches Material erwähnen, das, bisjetzt nur von der Drehbank bearbeitet, als Geräth eine untergeordnete Rolle zu spielen hat, das aber, von künstlerischer Hand berührt, gern in unsern Zimmern gesehen würde: wir meinen den thüringer Marmor, welcher im Thüringerwalde gebrochen und daselbst in bescheidener und beschränkter Weise verarbeitet wird. Auf einer Reise durch diese reizenden Gegenden fragten wir nach den Drechslern, welche diesen hübschen, weißgrau gewolkten Stein verbrauchen. Man zeigte uns in eine enge, aber eben am Sonnabend Nachmittag für den Tag des Herrn rein geputzte Hütte. Der Meister war gerade mit fertiger Waare gen Eisenach zum Verkauf gewandert und so war die Werkstatt leer; wir sahen nur das kleine Gelaß, das kaum Platz zur Drehbank gönnte, auf der einige angefangene Sachen unherlagen. Außer dieser Werkstatt war noch eine andere im Orte, dessen Besitzer wir daheim trafen. Auch er arbeitete in einem Stübchen, dessen niedrige Decke kaum die Kopfbedeckung gestattet hätte. Dies macht die Arbeit, welche ohnehin des abfliegenden Marmorstaubes wegen sehr ungesund sein soll, desto beschwerlicher, und der junge Dorfbildhauer versicherte, daß ihn der, freilich nicht ganz gut gewählte, feuchte Schwamm, den er sich beim Drehen vor den Mund zu binden pflege, nicht genug schütze. Es war ein aufgeweckter Mann, und er meinte, nach andern Mustern und Zeichnungen, als die herkömmlichen, seine Sachen ebenso gut drehen zu können. Wir versprachen, ihm Gelegenheit zur Probe zu geben, und nahmen uns vor, ihm die einfache, aber gut stilisirte Zeichnung eines Geräths, etwa eines Dintenfasses, das er von besonders unbehülflicher Form drehte, zu schicken. — In der Wohnstube trafen wir die ganze zahlreiche Familie beisammen; vom Ofen her duftete das frisch angerührte Brod; uns fiel ein besonders blank gehaltenes, stattliches Blechinstrument in's Auge, das an der Wand hing und als dessen Virtuos und Meister sich der Bruder unsers Marmordrechslers bekannte. Inzwischen hatte die Frau aus dem Speiseschranke, welches zugleich als Waarenlager diente, die fertigen Sachen, bestehend in Cigarren-, Eier- und Schwefelholzbechern, herbeigeholt, die mehr durch wohlfeile Preise, als durch Anmuth der Form bestachen. Wir versahen uns davon und setzten unsere Reise fort. Es konnte nicht fehlen, daß wir in Rula in der Traube mit den Ortseinwohnern Abends beim Biere von dem Gegenstande sprachen, der unser Interesse in Anspruch genommen hatte. Man sagte uns, daß auch in Rula ein Bildhauer existire, welcher dergleichen Gegenstände sehr geschickt mache. Man holte davon herbei und so bekamen wir Vasen aller Art zu sehen bis zu einem halben Fuß Höhe, Leuchter, die keine üble Form hatten und sonstiges Geräth. Dieses Alles in schönen Formen, ja in den produzirten, der Drehbank angehörigen Formen, nur innerhalb des schönen Maaßes und harmonischer Verhältnisse, wäre bei dem reizenden Material absolut verführerisch gewesen. Man möchte seinen ganzen Schreibtisch mit allem Geräth, was dazu gehört, so ausgestattet sehen, und es fragt sich, ob das Dreheisen das einzige Werkzeug zu bleiben brauche, womit ein so bestechliches Material jetzt mit geschickter Hand aber künstlerisch ungebildetem Auge in meist plumpen Formen ausgeprägt wird. Wir werden nicht verfehlen, von der Probe, die wir zu machen gesonnen sind, Bericht abzustatten.

Sehr verschiedenartig und zahlreich sind die Bemühungen, den Rohstoff als Gegenstand der Ausstellung in einer Form darzubieten, welche der plastischen Kunst angehört. So sieht man in der chemisch-pharmazeutischen Gruppe die krystallisirten Salze in mächtigen, möglichst unförmlichen Vasen stehen, bei denen man oft erst durch hineingestellte Blumentöpfe merkt, daß es in der That gut gemeint gewesen ist. Auch in der Gruppe des persönlichen Verbrauchs und der Nahrungsmittel, wo der ganze Reichthum des dem menschlichen Körper assimilirbaren Stoffes in seinen verlockendsten Formen ausgebreitet liegt, findet sich viel

„Unedler Stoff in edle Form gegossen.“

Wir sagen nichts mehr von der Copie, resp. Parodie, des Münchner Obelisken, der sich, aus weitduftender Seife gebaut, mit Ernst mitten unter den Werken der plastischen Kunst erhebt, welche in der breiten Hauptstraße des Gebäudes gewissermaßen die öffentlichen Plätze markiren. Kopie ist er der Treue wegen, und man muß ihm gerade so viel Formwerth zusprechen, als man geneigt ist, dem Obelisken auf dem Brienner Platz zu geben, Parodie ist er wegen der Inschrift, die einen Ausspruch Liebig's enthält, der den Seifenverbrauch eines Volkes zum Gradmesser seiner Kultur macht. Liebig hat überhaupt öfter die Ehre, in so monumentaler Weise citirt zu werden. Auch unser Freund Ott, der Weinhändler, dessen Beefsteaks wir heute noch so schmackhaft finden, wie ehedem in unserer Studentenzeit, hat einen Spruch zum Lobe des Weines im Liebig gefunden und in seinem als Weinlaube ausgemalten Restaurationszimmer inschriftlich über die Thüre gesetzt. Baubel und Martenstein in Offenbach bringen denn auch eine gut gearbeitete Kolossalbüste des berühmten Chemikers in Seife auf einem marmorirten Postament von demselben Stoffe. — Neben der Seifenplastik macht sich das Erleuchtungsmaterial bemerkbar. Die lebensgroßen Büsten des Königs und der Königin so wie des Königs Ludwig auf stattlichen Podien von E. Wassermann in München sind nach entschieden guten Mustern in Stearin gearbeitet. Die Durchsichtigkeit dieses Stoffes giebt den Sachen wirklich etwas Angenehmes, wenn nur der Fettglanz nicht wäre! Münzig und Comp. in Heilbronn haben einen ganzen Kamin mit Vasen, Statuetten und der Büste des Königs Leopold gefertigt, alles in Stearin und sehr anständig künstlerischer Form.

Der Conditor Mayerhofer in München endlich bringt eine Kolossalbüste des Königs Ludwig nach Schwanthaler und 2, von seinem Sohne Karl sehr gut modellirte, etwa 2 Fuß hohe Pferde von Chokolade. So viel von löblich ausgeführten Ursurpationen der Rohstoffe. So wenig nun aber die Zuckerbäckerei, gleich der Seifen-

und Lichtsiederei, den Beruf hat, die Aufgaben der höheren Plastik mittelst geringerer Stoffe zu lösen, so hat gerade sie doch Gelegenheit und Aufforderung, in ihren Grenzen durch Anmuth der Formen zu erfreuen. Sie ist nicht angewiesen, das unabweisbare Bedürfniß des täglichen Brodes zu befriedigen, sie ergötzt nur den Gaumenappetit, nachdem derjenige des Magens bereits befriedigt ist. Ihr Hauptstoff, der Zucker, soviel Nahrungsstoff ihm auch die ausgezeichnetsten Aerzte zusprechen, (der berühmte Vogel hielt ihm regelmäßig wiederkehrende Lobreden in den medizinischen Blättern) ist eigentlich wesentlich nur Würze. Ihre Produkte schmücken von vornherein die Tafel, während das Gros der Gerichte dem Gesichtssinn nicht länger vorgeführt zu werden pflegt, als der Geschmackssinn Neigung hat, sich damit zu beschäftigen. Um so seltsamer ist es, daß die Conditorei ihren Triumph darin setzt, mit ihrem edleren Stoffe, dem Zucker, alles mögliche Eßbare, Gebratenes und Gesottenes und was dergl. mehr ist, nachzuahmen, eine Manirirtheit, welche Auge, Zunge und Nase zugleich betrügt, und einen Appetit verstimmenden Einfluß übt, welche keine Ahnung von der Aufgabe der Zuckerbäckerei hat. Auf der anderen Seite suchen die Zuckerbäcker ihren Ruhm in den Tragantdarstellungen, die stets so hölzern wie möglich sind, eine so wichtige Rolle sie auch in den Ausstellungen der Weihnachtszeit spielen. Natürlich findet man genug von solchen Dingen in der Ausstellung. Die höchsten Aufgaben der bildenden Kunst sind nicht sicher vor diesen schlimmen Eingriffen. Doch können wir dem Conditor C. L. Bayer in Ulm das Zugeständniß nicht vorenthalten, daß seine 12 Hochzeitstrachten adeliger Geschlechter der Reichsstädte Augsburg und Ulm aus dem 18. Jahrhundert wirklich nicht ohne Ausdruck in der Bewegung und Haltung sind und über allen ein Hauch echter Rococowendungen liegt. Der Catalog erzählt, daß der Aussteller in der That dergleichen Zuckersculptur als Zierden für Salons u. dergl. anfertigt, also wirklich den in der Plastik nicht salonfähigen Stoff des Zuckers, durch einen gewissen künstlerischen Ernst in der Behandlung einzuschmuggeln bemüht ist.

In der Gruppe der Instrumente nehmen zunächst die Uhren unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Sehr interessant ist eine Geschichte der Schwarzwälder Uhren, ihre Erfindung und stufenweise Verbesserung bis auf unsere Zeiten, an Beispielen dargelegt durch J. A. Müller in Mühlhausen. (Württemberg.) Da sieht man sie von der einfachsten Construction, wo die ganze Uhr aus nichts als rohem Holze, fast wie ein Haus zusammengefügt, etwas Draht und Blei und Bindfaden besteht (das Zifferblatt, die Zeiger, Alles ist Holz, die Ziffern sind mit Bleistift aufgeschrieben) bis zu den Rococogehäusen aus Porzellan. Dazwischen steht aber noch die geheimnißvolle Kukuhr, denn der Kukuk ist im Volksleben ein prophetischer, vielwissender Chronolog, dazwischen jene weißlakirten Zifferblätter, die in den Ecken wahre Knollen von Rosen aufzuweisen haben, welche fast wie Fäuste aussehen u. s. w. Endlich, nachdem die Bemalung des ehedem rohen Holzes immer feiner geworden ist, tritt das Porzellan hinzu, mit ihm nicht bloß noch feinere Malerei, sondern auch zugleich die Rococoform, freilich eine gemäßigte, doch aber immer diese Form, ganz wie eine Pflanze, die am besten in dieser weißen Thonerde gedeiht und sich wie das Unkraut von selber einfindet, wo immer der Mensch die feine Erde geschlemmt und den Gyps und Quarz hinzugethan hat. Dieser Frack auf dem gesunden Bauernkörper macht sich nicht. Noch übler fast aber müssen die vielen 4-, 6- oder 8eckigen Rahmen mit und ohne Glas gefallen, die von verschiedenen, farbigen und polirten Hölzern mit Bronze ꝛc. verziert, sehr bunt zusammengesetzt sind und wohl gar eingelegte Alabasterplättchen haben, auf denen vergoldete Zahlen stehen, die Polisanderkasten, die Glas- und Blechblätter und all' dergleichen. Nichts mehr vom Schwarzwald als das Anhängen, was in der Bauernstube so natürlich ist, da man nicht so viele Kommoden, Marmortische und Schränke hat, die ihren Schmuck durch Daraufgestelltes haben wollen, nichts vielmehr als große, unbeholfene, bunte Rahmen, denen einzig die Kostbarkeit des Materials den Salon öffnen soll. Wie viel besser macht sich da eine Entwickelung und eine Anwendung erlangter größerer Geschicklichkeit aus dem Stil und dem Charakter jener alten hergebrachten Formen heraus, wie wir sie in der That bei der großh. Uhrmacherschule zu Furtwangen finden. Jene erste Uhr aus rohem Holze hat sich hier in einen zierlich gebauten Erker verwandelt, der mit reizenden kleinen Bildern, passenden Genreseenen, wie sie in den Erkern spielen können, verziert sind. Besonders hübsch hat solche auch Gordian Hettich von Furtwangen ausgestellt. Jene weißlakirten Holzblätter zeigen statt der Rettiche von Rosen feine Linieneinfassungen, in deren Ecken sehr zierliche Blumensträuschen oder Gewinde, nicht ohne Naturwahrheit, hineingemalt sind: also ein durchaus innerhalb des Charakters einer Schwarzwald-Uhr durchgebildeterer Formensinn. Dies ist das Richtige. Als einzelne Schönheiten haben wir noch zu erwähnen: eine Schwarzwalder Gewichtuhr mit Eichenholzkasten von sehr edler, einfacher gothischer Zeichnung vom Bildhauer C. Chr. Meyerhuber von Furtwangen. Sie ist vom Prinz-Regenten von Baden angekauft. Aus der erwähnten Schule ist eine andere Gewichtuhr, ebenfalls aus rohem Eichenholz und in reicher Gothik mit Weinzweigen reich verziert, zu bemerken; der König von Preußen kaufte sie. Auch G. Schußmann in Stadtamhof lieferte ein schönes gothisches Gehäuse; er wird sich den Regensburger Dom eben fleißig angesehen haben. Endlich erwähnen wir noch J. Marenzeller in Wien mit guten, auch größeren Holzgehäusen, und als Curiosa, eine Stehuhr und eine Taschenuhr, ganz von Glas, von Ernst Bayer, Glasschleifer in Ernstbrunn bei Budweis.

Wir dürfen aber dieses Kapitel nicht verlassen, ohne zu berichten, wie sehr der von uns auf der Ausstellung bemerkte, wie uns schien, richtige Weg zur schönen Form auf dem Gebiete der Schwarzwälder Uhrmacherei eine wohlbedachte Maaßregel der badischen Regierung ist. Wir sollten das auf unserer Reise an Ort und Stelle erfahren.

Schon im Jahre 1850 nämlich hat die Großherzogl. Uhrmacherschule zu Furtwangen einen Aufruf an die vaterländischen Künstler und Kunstfreunde ergehen lassen, der neben der technischen Ausbildung des Gewerbes auch die Schildmalerei und Gehäusmacherei vom ästhetischen Standpunkt aus ins Auge faßt. Es wird darin auf die Urform der Schwarzwälder Uhr hingewiesen, deren charakteristisches Merkmal das Holzschild ist, ein Quadrat mit aufgesetztem Halbkreis von etwas kleinerem Durchmesser als der Länge der Quadratseite. Es wird sodann auf die Verzierungen übergegangen, wobei die Bemerkung interessant ist, daß Frankreich die grellsten und vollsten, Norddeutschland aber sehr einfache Schilder liebt. Es werden ferner alle übrigen Arten von Schildern in glattem und gepreßtem Blech beschrieben und endlich auch der Rahmen- oder Tableau-Uhren gedacht, eine, so zu sagen, vornehmere Gattung, mit der wir uns oben nicht einverstanden erklären konnten. Es dient uns zur Genugthuung, daß die Direktion der Uhrmacherschule selber den hierin herrschenden Geschmack in ihrem Aufrufe tadelt. Die sogenannten Augendreher, d. h. Oelgemäldeeinlagen, bei denen einer menschlichen oder Thierfigur die Stellen der Augen in Blech ausgeschnitten, und sodann hinter denselben kleine Kugeln angebracht werden, welche sich durch Verbindung mit dem Pendel hin und her bewegen, sind besonders bei dem Landvolk in Spanien, Italien u. s. w. beliebt. Nachdem noch auf den weiten Spielraum aufmerksam gemacht worden ist, welchen bei der mannigfachen Einkleidungsweise der Schwarzwälder Uhr die künstlerische Phantasie hat, ergeht schließlich der freundlich bittende Ruf, an alle Künstlertalente des Vaterlandes, seiner Tochter, der Uhrmacherei, „in ihr Stammbuch Ge-

denkblätter niederzulegen, damit sie den Erzeugnissen ihres Fleißes die Empfehlung mitzugeben vermag, daß die deutsche Kunst ihre treue Freundin sei." Jeder kleine Beitrag, heißt es, jede Skizze, jede sonstige dienliche Mittheilung zur Förderung der Sache, zur Gründung eines Musterbuchs für die Schwarzwälder Uhrmacherei, wird dankbar entgegengenommen werden. Es kann nur zur großen Freude gereichen, diesen Aufruf so schön verwirklicht zu sehen, wie die Ausstellung allerdings das Zeugniß dafür ablegt. Es liegt auch jetzt ein Heft von „Musterblättern für die Uhrenschildmaler des Schwarzwaldes, entworfen von Heinrich Frank und Lucian Reich" neben uns, welches beweist, welche gute Antwort vaterländische Künstler auf den ergangenen Ruf ertheilt haben. Wir finden darin eine Menge der liebenswürdigsten Ideen ausgeführt, von den einfachsten architektonischen Formen bis zu den größeren Schildern mit ungemein ansprechenden Genrebildern darauf componirt, wahren Dorfgeschichten; hierzu ist mit Glück die Erkerform gewählt, wo dann selten ein passender Spruch aus dem Hebel, als Inschrift des Hauses, fehlt. Was besonders an diesen Kompositionen erfreut, ist, daß der volksthümliche Charakter so glücklich beibehalten wird, so daß diese Formen auf ihrem Gebiete sind, was die Lieder des allemannischen Dichters auf dem seinigen. Könnte man doch überall einer so schönen Einwirkung der Kunst auf den gewerblichen Betrieb begegnen! —

Das Rheinlands-Album.

(Schluß.)

Das sehr sinnreiche Titelblatt, von Prof. Bendemann in Dresden, enthält gleichsam das Programm des Albums und stellt das personificirte Rheinland, umgeben von allegorischen und symbolischen Andeutungen alles dessen, durch welches es auf geistigem und materiellem Gebiete reich und groß ist, huldigend dar. Die reich und schön gegliederte Composition und die geschmackvolle Ausführung verdienen gleiches Lob. Noch prächtiger in die Augen fallend und mit seltenster Meisterschaft in alterthümlichem Style entworfen und in den brillantesten Farben ausgeführt ist das Widmungsblatt von Levy Elkan in Köln. Den dann folgenden Platz soll die von Peter v. Cornelius, dem Stolze Düsseldorfs, zugesagte Zeichnung einnehmen. Leider ist dieselbe noch nicht eingetroffen. Nach dieser Lücke kommt eine Reihe von nicht weniger als einunddreißig Ansichten der vornehmsten Städte und landschaftlich interessanten Punkte, so wie von merkwürdigen Kunstdenkmalen der Rheinprovinz, welche sowohl durch die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, wie durch die Verschiedenartigkeit der künstlerischen Behandlung das Interesse des Beschauers in Spannung erhalten. Viele dieser Blätter sind von ausgezeichnetem Kunstwerthe; nur wenige dürften namhaft gemacht werden können, die nicht wenigstens von dem Streben, die Aufgabe nach besten Kräften zu lösen, zeugten.

Von den Ersteren ist ebenan die „Lorelei" bei St. Goar, von Andr. Achenbach, zu nennen. Ein mit größerer Wahrheit dargestellter Mondschein läßt sich nicht denken. Von glücklichster Wirkung ist dabei das Fackellicht, dessen sich im Vorgrunde beschäftigte Salmfischer zu ihrem nächtlichen Fange bedienen. Phantastisch und mit der ihm eigenen Virtuosität hat C. Scheuren Schloß Elz, gleichfalls im Mondlichte, dargestellt. Kockoel in Cleve hat eins der heitersten und ansprechendsten Landschaftsbilder geliefert — die Ansicht von Cleve. Mit wahrhaft niederländischer Sorgfalt, Naturtreue und Eleganz des Vortrages ist Alles auf dem Blatte gemacht, die Landschaft wie die Staffage. In ganz anderem, mehr idealen, Style, jedoch kaum minder meisterhaft, ist die Ansicht der St. Apollinariskirche und des Siebengebirges von Weber gehalten. Sehr gelungen darf die Ansicht von Coblenz von Adloff, und die von Aachen von Mevius genannt werden. Auch sind unter den landschaftlichen Arbeiten Kloster Laach, vom Prof. Schirmer, der Calvarienberg an der Ahr, von C. Schmidt, Bonn und das Siebengebirge, von Hengsbach, A. G. Lasinski in Mainz hervorzuheben, so wie unter den Architekturen nicht minder Pulian's Dom zu Aachen und die äußerst lebendig staffirte Ansicht des Marktplatzes von Düsseldorf von K. Hilgers. Außer den genannten Blättern gehören zu dieser Abtheilung noch folgende, mehr oder weniger interessante Gegenstände: Die Ansicht der Stadt Trier, von O. Achenbach; Gegend von Trarbach an der Mosel, von R. v. Normann; der Rheingrafenstein bei Kreuznach, vom Grafen St. v. Kalkreuth; die Burg Rheinstein, von A. v. Wille; Bacharach, von A. Schulten; Gegend bei Gerolstein in der Eifel, von B. Wolff; das Bad Bartrich, von G. Zick; die Burg Stolzenfels, von A. Flamm; das Wohnzimmer der Prinzessin von Preußen im Schlosse zu Coblenz, von K. E. Conrad; die Ruine Godesberg, von A. Michelis; die Stadt Köln, von Deutz aus gesehen, von A. Lasinski; das Innere des hohen Chores des Kölner Domes, vom Prof. A. Wegelin; die Mitteltafel des Kölner Dombildes, von G. Osterwald; die Kirche zu Altenberg, von A. Keßler; Düsselthal, von B. Ruths; die Stadt Elberfeld, von W. Klein; Kaiserswerth mit der St. Suitbertuskirche, der Diakonissenanstalt und den Ruinen des Barbarossapalastes, von J. Hoegg; Mühlheim an der Ruhr und Schloß Broich, von F. Hennert; die St. Victorskirche zu Xanten, vom Prof. R. Wiegmann.

Auf diese gewissermaßen topographische Abtheilung folgen die religiösen Darstellungen, welche theils Erinnerungen an bedeutende neuere Kunstschöpfungen in der Rheinprovinz sein wollen, theils in nicht zu entfernter Beziehung zu der Veranlassung des Werkes stehen. Eine von Künstlerhand retouchirte und trefflich vollendete Photographie nach dem Bilder-Cyklus des Direktors W. v. Schadow „Vision über die Fortdauer der Seele" (Hölle, Fegefeuer und Paradies) eröffnet diese Abtheilung. Es folgen: „Die Vermählung der Maria", von K. Müller, — „die Verkündigung", von Prof. Deger, — „die h. Cäcilia und König David", von Andr. Müller, — „Noli me tangere", von Ittenbach (sämmtlich nach Wandgemälden derselben Künstler in der St. Apollinariskirche oder in der Capelle auf Burg Stolzenfels), — und eine „Charitas" von Th. Mintrop. Die K. Müllersche Zeichnung, und nächst ihr die von Deger und Ittenbach, sind von der bewundernswürdigsten Vollendung in jeder Hinsicht. Die Charitas von Mintrop hat etwas von Michelangeloster Größe und Raphaelischer Schönheit und darf, ungeachtet die Zeichnung nur halbausgeführt ist, wohl als die genialste Arbeit von allen gelten.

Die dritte Abtheilung enthält 16 Darstellungen von mehr oder weniger wichtigen geschichtlichen Momenten und beginnt mit einer Scene aus Deutschlands Urgeschichte, dem „Schwertertanz", von J. Fay, einer Episode aus dem Freskogemälde dieses Künstlers im Rathhaussaale zu Elberfeld. Zählen wir auch hier zunächst nur die hervorragendsten Zeichnungen auf, so haben wir J. Kehren's schwungvolle Composition „Chlodwig in der Schlacht bei Zülpich sich zum Christenthume bekennend" zu nennen, ferner J. Schrader's meisterhaft behandelte Sepiazeichnung, die Gesandtschaft des Tatarenchans bei Karl d. Gr. darstellend; — „Friedrich Barbarossa verurtheilt den Pfalzgrafen von Stahleck zum Hundetragen", Aquarellbild von H. Plüddemann, halten wir nicht bloß für die gelungenste Arbeit dieses Künstlers, sondern rechnen sie auch zu den besten Bildern dieser ganzen Abtheilung. Frisch und in kräftiger Farbenwirkung, aber flüchtig, hat E. Leutze seine Aufgabe: „Heinrich der Jüngere und Agnes von Hohenstaufen nach ihrer Vermählung auf Schloß Stahleck", gelöst. Die Situation, welche zu einer Versöhnung der Welfen und Hohenstaufen führt, ist verständlich und die Personen

sind angemessen individualisirt. „Die Grundsteinlegung des Kölner Domes durch den Erzbischof Conrad", von W. Sohn, hat ein charaktervolles Gepräge und bezeugt von Neuem das Talent dieses jungen Künstlers. „Die Verurtheilung der Raubritter zum Galgen durch Rudolph von Habsburg", von Lessing, ist ein feines Meisters würdiges Blatt, obgleich wir uns mit der Auffassung des Kaisers nicht einverstanden erklären können. Zeigt „die Ermordung des Erzbischofs Engelbert bei Schwelm", von Lor. Clasen, auch einige Uebertreibungen, so ist die Composition doch voll Leben und Leidenschaft und verdient rühmende Hervorhebung. Treffliche Schlachtenbilder haben Sell, E. Hünten und G. Bleibtreu geliefert. Der Erstere zeigt uns den großen Kurfürsten als Jüngling auf der Schenkenschanze bei Cleve, der Andere stellt die Schlacht bei Kloster Kamp bei Meurs, und der Dritte die Schlacht bei Crefeld dar. Diesen Blättern schließt sich würdig „Blüchers Uebergang über den Rhein bei Caub" von W. Camphausen an. Außer den bisher genannten Gegenständen gehören noch in diese Abtheilung: „Kaiser Otto III. im Grabe Karls d. Gr.", von H. Stilke; „Erzbischof Hanno von Köln entführt den jungen Kaiser Heinrich V.", von W. Volkhart; „die Krönung des Kaisers Friedrich Barbarossa", von Prof. Mücke (nach dessem Freskobilde im gräflich Spee'schen Schlosse Haltorf); „Empfang der Königin Victoria im Schlosse zu Brühl 1845", von H. Kretzschmer.

Der Darstellungen aus dem Gebiete der Sage und Legende zählen wir dreizehn, von denen man im Ganzen weniger befriedigt wird, als man es rücksichtlich gerade dieser Gattung von der vorzugsweise die Romantik liebenden Schule hätte erwarten dürfen. Doch fehlt es auch in dieser Abtheilung nicht an sehr gelungenen und in jeder Hinsicht tüchtigen Arbeiten. Dazu sind namentlich zu rechnen: „Der Schwanenritter zu Cleve", von Prof. J. Hübner, wiewohl die Situation manches Unverständliche enthält; ferner „Loreley", von Prof K. Sohn; „das Begräbniß der h. Nothburga", von Prof. Chauvin; „die Entdeckung der Aachener Quelle durch Kaiser Karls Roß", von K. Clasen; „Pfalzgraf Siegfried von Laach findet Genovefa im Walde", von Prof. Köhler, und ganz besonders „Peter Hahn, der Schmidt von Solingen, sein Schurzfell abwerfend und zur Waffe greifend, um den alten Fritz, von dessen Niederlage bei Collin er in der Zeitung gelesen, Hülfe zu leisten", von A. Siegert. Den genannten Blättern reihen sich ferner an: „St. Gereon vor dem Richter", von Theod. v. Oer, — „St. Goar predigt den Fischern", von C. Steinbrück, — „Kaiser Karl bei Fastradens Leiche", von Prof. Ehrhardt; — „Kaiser Karl mit Eginhard in der Schule", von O. Mengelberg, — „Kaiser Karl findet Eginhard und Emma wieder", von Frau Marie Wiegmann, — „Otto der Schütz", von L. Blanc, — „Kaiser Otto III. und Landgraf Ezzo von Aachen", von Prof. Hildebrandt.

Als Beweis, daß die Schule sich immer entschiedener dem wirklichen Leben zuwendet und den Erscheinungen desselben mit offenem Auge und warmem Herzen sich hingiebt, kann die Abtheilung der Bilder aus dem Volksleben dienen. Unter den neun Blättern, welche dieselbe umfaßt, ist auch nicht ein einziges, welches man nicht mit dem höchsten Wohlgefallen und lebhaftem Interesse beschaute. So überrascht uns gleich das erste Blatt, von K. Hübner, das rheinische Wirthshaus- und Küferleben darstellend, durch einen überaus glücklichen Gedanken, welchen der Künstler mit in seine Aufgabe hineingezogen hat. Er läßt nämlich in einem Wirthschaftslokale unter freiem Himmel die fröhliche Bevölkerung eines rheinischen Städtchens den 11. Juni 1854 feiern. Schwarz-weiße Fahnen, Kränze, Blumengewinde und Festinschriften schmücken den Platz, während ein wahrer Prototyp eines Küfers, auf einem Tische stehend, unter Böllerschüssen und allgemeinem Jubel den Toast des Tages ausbringt. Aber auch abgesehen von diesem sinnigen Einfalle ist die Zeichnung vortrefflich componirt und lebenvoll durch und durch. — Dann folgt „die Weinlese", von Prof. J. Becker, ein Aquarell von ausgezeichneter Schönheit und edler Eleganz. — Nach diesem kommt „der Carneval in Köln", von A. Schrödter. Nur der gründliche Kenner des kölnischen Faschings ist im Stande, den unendlichen Reichthum dieser vielfach getheilten Zeichnung mit all ihrem Humor und in allen Beziehungen zu verstehen. Man kann sie stundenlang studiren und findet des Ergötzens kein Ende. — Ein Volksfest anderer Art schildert uns Tidemand mit der ihm eigenen Lebendigkeit in dem „Mailehn an der Ahr". — Rud. Jordan hat „die Schifffahrt auf dem Rhein" in einem sehr lebendig bewegten Bilde meisterhaft dargestellt. Böttcher lieferte ein ganz köstliches Aquarell: „die Ernte", das mit zu den schönsten der ganzen Sammlung gehört. Auch Wieschebrink's „St. Nicolasfest" verdient alle Anerkennung.

Eins der anziehendsten Blätter ist das von E. Geselschap. Es führt uns „den St. Martinsabend" vor. Wer dieses Kinderfest einmal auf unseren Straßen mit angesehen hat, wird hier das frappanteste Abbild desselben finden. Das bunte Gewoge und Gewirre der singenden Kinder mit ihren Kürbiß- und Papierlaternen, theils geführt und gewahrt von Müttern und Kindermädchen, theils truppenweise oder einzeln auf eigene Hand die Straßen durchschwärmend, ist mit der bei diesem Künstler bekannten Naivetät in einer reichen und trefflich ausgeführten Compositien wiedergegeben. — „Die Wallfahrt auf dem Rhein", von Th. Maaßen, schildert eine jener erbaulichen Scenen, welchen man öfter auf der oberen Strecke des Stromes begegnet. Ein Nachen, angefüllt mit Wallfahrern jedes Alters und Geschlechtes, schwimmt auf der klaren Wasserfläche dahin. Musikanten begleiten die andächtigen Gesänge der Pilger mit ihren Instrumenten, und der Wanderer am Ufer hört diese feierlichen Töne vom Wasser her zusammenklingen mit dem Geläute nah und fern auf dem Lande. Eine solche Wallfahrt hat Maaßen dargestellt und zwar mit einer Innigkeit der Empfindung und so schön ausgeführt, wie wir von demselben noch nichts ähnlich Gelungenes gesehen zu haben meinen.

Den Schluß des Albums bildet ein Stillleben von Preyer, „ein rheinisches Frühstück."

Das ist in flüchtiger Skizze der Inhalt des Rheinlands-Albums. Wenn dasselbe einerseits ein Denkmal der Treue und Liebe der jüngsten Provinz gegen das Hohenzollernsche Herrscherhaus ist, so ist es nicht minder auch ein Zeugniß von der Blüthe, welcher die Kunst unter dem väterlichen Scepter dieses Hauses sich am Rheine erfreut.

Zeitung.

Berlin. Die k. Akademie der Künste beging die Feier des Geburtstags Sr. M. des Königs am 15. October durch eine öffentliche Sitzung in der Singakademie. Nach einer von dem Concertmeister Rieß componirten Introduction eröffnete der Vicedirektor Prof. Herbig den festlichen Akt durch eine angemessene Ansprache, welche mit einem Hoch auf des Königs Maj. schloß. Unter der Direktion des Musik-Direktors Grell wurde hierauf die schöne Fest-Cantate A. W. Bach's nach Psalm 89 gesungen, welcher sich der Festvortrag des Sekretairs der Akademie, des Geh. Reg.-Raths Dr. Tölken anschloß. — Die Aufgabe der Akademie zur Erlangung des großen Preises der akademischen Concurrenz betraf das Gebiet der Geschichtsmalerei, und bestand in einer Darstellung Mose's, wie er mit seinem Stabe Wasser aus dem Felsen schlägt, an das sich die durstige Menge hinzudrängt, wie es im 20. Capitel des 4. Buch Moses erzählt ist. Es waren neun zulassungsfähige Bewerber in die Schranken getreten, und hatten ihre Arbeiten am 13. August, nach dreizehnwöchentlicher Arbeitsfrist, eingereicht. Der Sekretair verkündete den Künstler der Eingabe Nr. 7 für den durch großen Majoritätsbeschluß der Preisrichter Gekrönten, und die in der Sitzung erfolgte Eröffnung der Eingabe ergab, daß dieser der Maler Berthold Wolze aus Havelberg war. Das Bild ist bereits in der Kunstausstellung aufgestellt, und an dem Lorbeerkranze zu erkennen, womit es geschmückt ist. Der Sieger erhält 1500 Thaler zu einer Studienreise nach Italien, welche er indes

schon auf einer zweijährigen Reise verwenden kann, während früher drei Jahre dazu festgesetzt waren. Zu dem Michael Beer'schen Preise hat sich für diesmal kein Bewerber gefunden. Zum Schluß der Feier wurde das Halleluja aus Händel's Messias gesungen. Die Versammlung war eine sehr zahlreiche und ansehnliche, viele Notabilitäten der Kunst und Wissenschaft und hohe Staatsmänner nahmen daran Theil. Vor der Versammlung stand die mit einem goldenen Lorbeerkranze geschmückte Büste des Königs.

cf. **München,** im Sept. Der beglaubigten Bilder des Johann van Eyck sind nicht so viele, daß man nicht ein neuaufgefundenes, oder wenigstens nicht allgemein bekanntes zur öffentlichen Kenntniß bringen sollte. Bei dem Landschaftmaler Roß in München steht seit einiger Zeit eine Tafel von 8½ Zoll Breite und 14½ Zoll Höhe mit einem männlichen Bildniß. Der Abgebildete ist etwa 30 Jahr alt; trägt ein dunkelrothes, weitärmeliges, pelzverbrämtes Oberkleid und eine grüne Kopfbedeckung mit einem an beiden Seiten herabhängenden Kappentuch. Er ist drei Viertel nach rechts gewendet und hält eine Rolle in der Rechten, darauf einige (vielleicht mit der Loupe entzifferbare) Schriftzüge stehen. Ein Mauerstück oder eine Fensterbrüstung bildet eine Art Sockel, darauf mit römischen Initialen steht:

TVM. COOFOT
LEAL SOVVENIR

Ferner in Cursivschrift:

Actū año dñi 1432 10 die a ioh de Eyck.

Das Gesicht des Mannes hat nichts Ansprechendes; die Züge sind freundartig: stark aufgeworfene Lippen, stumpfe Nase, sehr kleine Augen. Auf dem röthlichbraunen Gesicht ist keine Barthpur wahrzunehmen.

Die Zeichnung ist bei aller dem Meister eigenen Strenge doch an einer Stelle — wenn nicht eine gänzliche Verbildung der Nasenflügel und Nasenlöcher angenommen werden soll — incorrekt; auch in den Verhältnissen nicht ganz zu rechtfertigen. Die Färbung ist durchaus warm, mit braunen Schatten, ohne graue Mitteltinten; die Behandlung der Carnation gestrichelt, die Lichter sind unverbunden, stellenweis (z. B. an den Lippen) wie Contoure aufgesetzt. Bei dem Gefälte, dessen Zeichnung die scharfkantigen Formen zeigt, ist die Farbe mehr im Fluß aufgetragen.

Bei der Seltenheit der beglaubigten Bilder des Joh. van Eyck — die Münchener Pinakothek z. B. besitzt keines — ist auch ein weniger bedeutendes beachtenswerth, und da, wie ich höre, das genannte verkäuflich ist, so glaubte ich Freunde der altdeutschen Kunst durch eine Mittheilung im deutschen Kunstblatte darauf aufmerksam machen zu sollen.

* **Karlsruhe.** Mancherlei Unternehmungen und Berufungen zeugen laut von der Kunstliebe des Regenten und versprechen für die Zukunft ein lebendiges und frisches Kunstleben. An dem von Hübsch vor einigen Jahren vollendeten, im Flachbogenstyl und aus dem vor Augen gelegten Material des Landes erbauten neuen Theater wirkt bekanntlich Ed. Devrient als Dirigent und hat sich bereits das Verdienst erworben, eines der wichtigsten Momente im Schauspielwesen, das Zusammenspiel, in einem ungewöhnlichen Grade zur Erscheinung zu bringen. Dagegen klagt das Publikum über die Vernachlässigung der klassischen Oper und befindet sich auch sonst mit dem dermalen bestehenden Repertoir durchaus nicht im Einklange. Wir haben hierauf an diesem Orte nicht näher einzugehen. Doch dürfte die allgemeine Bemerkung erlaubt sein, daß es um die unbeirrte Entfaltung und Entwickelung eines bestimmten und bewußten künstlerischen Strebens eine gar schöne Sache und daß dazu einige Zeit erforderlich ist. Wie weit diese Erwägung auf die hiesige Bühnenanstalt seine Anwendung findet, die, wie überall für das Kunstleben einer Stadt so wichtig ist, enthalten wir uns, wie gesagt, zu beurtheilen, dieselbe aber auf dem Gebiete der bildenden Kunst zur Geltung gebracht und am allerhöchsten Orte als Princip anerkannt zu sehen, kann nur mit Freude erfüllen.

Besonders angenehm muß der Grundsatz der freien Entfaltung nach künstlerischen Plänen und Gesetzen dem Baukünstler sein, und so wird es dem Baudirecter Hübsch, dem die Stadt schon manches Bauwerk verdankt, gelingen, seine in seinem Buche über die Architektur und ihr Verhältniß zur heutigen Malerei und Skulptur ausgesprochenen Ideen auf die mannigfaltigste Art zu verwirklichen. Der Baumeister selbst bezeichnet seinen Stil als einen klassisch-neuchristlichen. Er gründet ihn auf den altchristlichen Basilikenstil, modificirt ihn nach dem Zwecke und strebt überall eine organische Entwickelung an.

Unter den gegenwärtigen Bauten ist der bedeutendste der eines Wintergartens und Orangeriehauses. — Das Unternehmen ist schon ziemlich weit vorgeschritten und läßt bereits den Eindruck erkennen, den es hervorbringen wird. Der ganze Bau zieht sich in einem rechten Winkel von dem rechten Flügel des Schlosses gegen die Straße und von da nach dem botanischen Garten zu. Zunächst vom Schlosse aus führt ein bedeckter Gang nach einem Thorbau mit zwei Thürmen, welche einen Theil der Springbrunnen in Bewegung zu setzen bestimmt sind und welche sich zu beiden Seiten des Thores erheben, das von dem Schloßgarten aus die Einfahrt bildet. Jener Gang geht nicht ganz gerade aus, sondern macht, eh' er an die Thürme gelangt, einen Bogen, dessen innerer Raum mit dem Versuch ausgefüllt werden soll, die Orangerien durchaus im Freien zu ziehen und sie im Winter nur mit einem beweglichen Schuppen zu bedecken, wozu der Apparat im Souterrain des Ganges aufbewahrt wird. In einer so großen Ausdehnung ist unseres Wissens ein ähnlicher Versuch noch nicht gemacht worden. Von dem Thore bis zu dem viereckigen Bau, der den Winkel bildet, zieht sich das eigentliche Treibhaus, in der Mitte unterbrochen durch das Palmenhaus, vor welchem das heutzutage übliche Victoria Regia-Haus zu stehen kommt. Die Pfeiler des Palmenhauses sind nach dem Grundsatze des Baumeisters, das Material des Landes zu benutzen und es zur Schau zu geben, aus rothem Sandstein und enden oben in Karyatiden, welche von Xaver Reich ausgeführt werden. Die umgebende Eisenconstruktion bedingt möglichste Schlankheit der Pfeiler, worin denn in der That das Aeußerste gewagt ist. In den Treibhäusern ist eine Reihe natürlicher Baumstämme zu Trägern gebraucht, welche später mit Schlinggewächs bekleidet werden sollen. Von dem Bau im Winkel, welcher von der Straße zu eine Anfahrt hat, geht nun ein langer Saal bis an den botanischen Garten hin und endet dort in einen Kuppelbau, welcher Letztere zu kleinen Gesellschaften bestimmt ist, während der lange Saal größeren Festen dienen soll. Er ist, wie die Kuppel, mit Glas gedeckt, damit auf den rings umherlaufenden Balkonen Gewächs angebracht werden kann, während die Orangerie auf ebener Erde steht. Ueber den Portalen des Kuppel- und des Pilasterbaues werden auf halbbogenförmigen Feldern enkaustische Malereien angebracht, welche in figürlichen Darstellungen die heimische und die tropische Pflanzenwelt anzudeuten haben. Man hat einen Versuch mit der Porzellanmalerei gemacht und will die Platten, soweit es angeht, nach den Umrissen zuschneiden und zusammensetzen. Es fragt sich, ob sich hier nicht die enkaustische Malerei auf Lava, wie man sie in Berlin betreibt, zur Anwendung empföhle, da sie mit größerer Wohlfeilheit und starker Leuchtkraft der Farben den Vortheil verbindet, den ganzen Raum mit nur einer, höchstens zwei, fast unsichtbar verbindbaren Platten zu füllen. — Der ganze Bau wird nach seiner Vollendung einen höchst anmuthigen Eindruck machen. Er zeigt ein hervorragendes Geschick des Meisters, glückliche Massenanordnung, in hohem Grade. Der Granit der Säulen, der Marmor, der Porphyr, die Backsteine, der rothe Sandstein, Alles ist Landesprodukt und wirkt in seiner natürlichen Farbe zu einem harmonischen, heitern Ganzen, das in Uebereinstimmung ist mit dem Theater, welches man in der Nähe liegen sieht, und welches noch mit anderen öffentlichen Gebäuden sich zu einem Complex verbinden wird, der ein und dasselbe Gepräge trägt. So sind noch zwei Kirchen zu bauen beschlossen, eine größere protestantische und eine katholische. Zu der ersteren liegen die Entwürfe schon fertig in der Mappe des Architekten und es ist alle Aussicht vorhanden, daß der Bau nach dem zu Ende gehenden Kirchenstreit sofort beginne. Zu bemerken ist, daß Hübsch inzwischen vom König Ludwig mit der Restauration des Domes von Speyer betraut ist, eine Arbeit, welcher der Künstler mit großem Eifer und besonderer Liebe anhängt. —

Wir dürfen nicht vergessen, der verdienstlichen Wirksamkeit des an der polytechnischen Schule beschäftigten Professors Hochstetter zu gedenken. Sein jüngster bedeutenderer Bau ist eine Kirche im Dorfe Moersch, eine Stunde von hier. Dieselbe ist aus rothem Sandstein, dreischiffig, ebenfalls im klassisch-neuchristlichen Style mit einem in den glücklichsten Verhältnissen ausgeführten Thurme erbaut. Das Ornament ist aus grauem Sandstein, desgleichen die Säulenkapitäle und der Altar in dem einfach gehaltenen Innern. Außerdem ist Hochstetter der Baumeister zahlreicher Villen im Lande. Die Villa van der Hoeven in Mannheim, vor längerer Zeit erbaut und wegen ihrer reizenden Erscheinung allgemein bewundert, hat die Veranlassung gegeben, daß die Wirksamkeit des Architekten sich sogar nach Brasilien ausdehnt, wohin er eben jetzt die detaillirtesten Entwürfe zu einer Villa Fialho bei Rio de Janeiro zu liefern hat. Bekannt ist, daß Hochstetter die Herausgabe der von dem jüngstverstorbenen Fr. Eisenlohr unternommenen „mittelalterlichen Bauwerke", so wie der „ausgeführten oder zur Ausführung bestimmten Entwürfe" mit Rüstigkeit fortsetzt. Für die schwer wiederzubesetzende Stelle Eisenlohr's ist noch immer keine Auskunft getroffen. In der Kunsthalle sind zwei Modelle von Portraitbüsten des zu früh heimgegangenen Meisters von zwei jungen Bildhauern, D. Schlegel und P. Linz, ausgestellt. Wir müssen der des Ersteren wegen der monumentaleren Haltung und des bedeutenderen geistigen Ausdrucks den Vorzug geben.

In der Werkstatt des Direktors Karl Frommel, welcher die durch die Gemälde des verstorbenen Großherzogs Leopold vermehrten Sammlungen der Kunsthalle mit rühmlichem Eifer und großer Unermüdlichkeit in schönster Ordnung und Aufstellung erhält, sahen wir vier größere Landschaftsbilder und eine

Anzahl von Aquarellen und Studien, welche für eine unverdrossene und frische Lust am Schaffen zeugen. Jene vier Landschaften zeigen das romantisch gelegene Schloß Heiligenberg am Bodensee, von vier verschiedenen Seiten und zu vier verschiedenen Tageszeiten aufgefaßt, und im Auftrage des Besitzers, des Fürsten von Fürstenberg, in größerer Dimension ausgeführt. Der Künstler hat es sehr glücklich verstanden, der Bedute die allergrößten Concessionen zu machen und doch einen freien künstlerischen Ausdruck zu gewinnen, so wie den Charakter der Gegend treu wiederzugeben.

J. W. Schirmer, zur Begründung einer Kunstschule bekanntlich von Düsseldorf, wo er im nächsten Jahre das 25jährige Jubiläum seiner Wirksamkeit gefeiert hätte, hierherberufen, ist mit Freude und musikalischer Begrüßung empfangen worden. Ihm voranging eine große Schweizerlandschaft, voll Natur und Poesie, welche allgemeine Bewunderung erregt. Er beabsichtigt, wenn auch die Natur des Landes besonders zur Kultivirung der Landschaftsmalerei einladet und er auf diese Gewicht legen wird, doch auch, je nach den Umständen, seine Aufmerksamkeit auf die übrigen Zweige der Malerei zu richten. Die Hauptsache ist, daß man in ihm, neben seiner künstlerischen Bedeutsamkeit, ein von den gediegensten Lehrgrundsätzen durchdrungenes und von einer sehr anregenden, gemüthvollen Persönlichkeit getragenes **Lehrtalent** erworben hat, und so scheinen sich auch an diese Berufung mit Recht die schönsten Hoffnungen für die Zukunft knüpfen zu lassen.

Kunstvereine.

Die nunmehr erfolgte Neuwahl zum Hauptgeschäftsführer des westlichen Kreises für die nächste Periode ist auf den Schulrath Looff in Gotha gefallen.

Die Kunstausstellung zu **Cassel** ist am 24. September eröffnet worden. Der Catalog zählt 395 Nummern.

Bericht über die siebente Kunstausstellung in Gotha.

Die diesjährige Ausstellung hatte sich während der Dauer derselben noch direkter Zusendung ausgezeichneter Gemälde zu erfreuen, so daß sie in keiner Beziehung hinter den früheren zurückstand. Angekauft wurden:

1) vom Vereine:
   a) für die Friedensteinische Sammlung: Hilgers, holländischer Jahrmarkt, Winterbild;
   b) für den Verein zur Verloosung: Steuerwald, Krypta; F. Voltz, ein Maler flüchtet sich vor einem Stier; Lange, Abendlandschaft; Verreyt, Mondscheinlandschaft; C. Seiffert, kleine Marine auf Capri; Meyer von Bremen, Dorfkinder; Rausch, Vierwaldstädter See; v. d. Eycken, Moselandschaft; W. Linnig, Kartenspieler; Schulten, Königssee; Backof, Nebelmorgen am Vierwaldstädter See;
   c) zur kleineren Verloosung: Knoll, See bei Rosenhain; Klein, Stall mit Bauernpferden; Meyerheim, Winterscene; Schröder, die Lieblinge; Scheins, Winterlandschaft; Lasiß, Ansicht von Stadthag, so wie eine Anzahl Kupferstiche;
2) von Privaten:
   Jacobs, Verkauf griechischer Sclavinnen; Ochs, Soguefiord; Wegner, todtes Wild von einem Hunde bewacht, und Thierstücke; Schaep in Antwerpen, Partie an der Scheldt; Wedick, Partie auf Gibraltar; J. Correggio, Fruchtstück; Fröhauf, Schloß Kallenberg; Rinjen, Winterbild; Steuerwald, der Münzenberg bei Quedlinburg; Greiner, der Falkenstein; Wanderer, Tyrolerin und Ecce homo; Häcke, Clemenskirche und Altenahr an der Ahr; Marohn, Kaffeekocher; Jäckel, St. Julia; Trippel, Castellamare; Peters, Ansicht vom Bodensee; Peyers, Bacharach; Merk, Meranerin; Bürkel, Rauferei im Baierschen Oberlande; Schulten, Wasserfall;

zusammen 38 Oelgemälde, 1 Aquarell, 1 Bleistiftzeichnung und 1 Porzellanbild für 6343 Thlr.

Ohne Vermittelung des Vorstandes wurden außerdem verkauft: Toussaint, Rettung des Dichters Cazotte, und Osterwald, Hauptportal der Lorenzkirche, so daß der Gesammtbetrag aller Ankäufe, ohne die vom Verein zur Verloosung angekauften Kupferstiche ꝛc., 6979 Thlr. beträgt, während im vorigen Jahre nur für 2731 Thlr. verkauft wurden. Die Zahl der Aktionaire hat sich um mehr als 70 vermehrt und beträgt jetzt über 800.

Concurrenz-Aufforderung
für
Kupferstecher und Galvanographen.

Der Kunstverein in Magdeburg wünscht ein Vereinsblatt für 1855 und fordert die Herren Künstler hiermit auf, Abdrücke der von ihnen vollendeten oder bis Ende 1854 zu vollendenden Platten an den unterzeichneten Vorstand bis 1. Januar 1855 einzusenden.

Das Blatt darf sich nicht schon im Kunsthandel befinden, auch noch von keinem andern Verein als Kunstblatt gegeben sein, und darf auch im Jahre 1855 keinem andern Vereine zur Verfügung gestellt werden, bevor wir nicht unseren Bedarf an Abdrücken erhalten haben.

Dieser unser Bedarf erstreckt sich auf 1200 Abdrücke. Bei Einsendung des Probeblattes ist zugleich der Preis anzugeben, der für diese Anzahl von Exemplaren zu zahlen sein würde. Die Ablieferung derselben muß bis zum 1. April 1855 geschehen.

Magdeburg, den 7. October 1854.

Der Vorstand des Magdeburger Kunstvereins.
Dr. Schneider, Geschäftsführer.

Briefwechsel.

Hr. F. Ph. in Kiel: Alles in Ordnung. Vt. auch. Wir schreiben bald direct. Ist die Hamburger Adresse noch gültig? — Wir richten wiederholt und dringend die Bitte an unsere Briefsteller, die Angaben von Straße und Hausnummer zu unterlassen, da sie nicht andere als veraltete sein können und dies der hiesigen hochlöblichen Post nur unnütze Mühe macht.

Berichtigung.

In Nr. 38 d. Bl. haben sich unter Wien die Druckfehler: Engenth statt Engerth (zweimal), Silleny statt Selleny, Ringenhausen statt Riepenhausen, Aahl statt Rahl eingeschlichen, und bittet man, dieselben wegen damaliger Abwesenheit des Redakteurs zu entschuldigen.

Bilder-Atlas
zum Conversations-Lexikon.

Verlag von **F. A. Brockhaus** in Leipzig.

Von diesem aus 500 Stahlstichen in Quart nebst einem erläuternden Texte in Octav von mehr als 100 Druckbogen bestehenden Werke ist die vor 2½ Jahren begonnene

Neue Ausgabe in 96 Lieferungen

zu 7½ Ngr. = 6 gGr. = 27 Kr. rhein.

jetzt **vollständig** erschienen und in allen Buchhandlungen vorräthig. Das Werk kann fortwährend auf einmal vollständig oder allmählig (nach Abtheilungen oder in Lieferungen) bezogen werden. Der Preis des ganzen Werkes beträgt 24 Thlr. Jede der dasselbe bildenden **zehn Abtheilungen** ist nebst dem betreffenden Texte unter besonderen Haupttiteln **einzeln** zu beziehen.

Im Verlage der **Schweiger**'schen Buchhandlung in Clausthal ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Anfangsgründe der Perspektive. Zum Gebrauch in Schulen und zum Selbstunterrichte für Anfänger im Zeichnen. Von Ed. Mühlenpfordt (Lehrer am Königl. Berg-Institute zu Clausthal). gr. 8. Mit 12 Kupfertafeln. 15 Ngr.

Möglichste Deutlichkeit bei möglichster Kürze, in so fern beide sich vereinigen lassen, ist es, worauf der Verfasser der vorliegenden Schrift sein Augenmerk gerichtet hat. Die gewöhnlichen Lehrbücher der Perspektive sind für Anfänger zu weitläufig und zu gelehrt; die in ihnen aufgestellten langen Reihen geometrischer Lehrsätze, Beweise und Regeln dienen mehr dazu, die Schüler zu ermüden und ihnen das Erlernen der vorgetragenen Wissenschaft zu verleiden, als deren Ausübung zu erleichtern. Wer das, was in diesem Buche gelehrt wird, sich völlig zu eigen gemacht hat, wird nachher mit um so größerem Nutzen die ausführlicheren Lehrbücher der Perspektive studiren können.

(Dieser Nummer ist Nr. 21. des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzsch und Sohn** in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 43. **Donnerstag, den 26. October.** **1854.**

Inhalt: Ueber den Unterricht im freien Handzeichnen ꝛc. (Schluß.) H. J. Finke. — Die Berliner Kunstausstellung. (Fortsetzung.) — Die Industrie-Ausstellung in München. III. — Der Partirer Peter, Peter Arler genannt. Springer. — **Lithographie.** Album-Blätter im mittelalterlichen Style von D. Levy Ellan. H. Weiß.

Beiblatt. **Zeitung.** Berlin. München. Nürnberg. — **Kunstvereine.** Bekanntmachung, die Ausstellungen der Kunstvereine in Danzig, Königsberg i. Pr., Stettin und Breslau betreffend. — Concurrenz-Aufforderung für Kupferstecher und Galvanographen. — Kunstliteratur. Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

Ueber den Unterricht im freien Handzeichnen;

wie er auf Gelehrten- und Volksschulen häufig noch betrieben wird, und wie er betrieben werden sollte.

(Schluß.)

Wenden wir uns nun von dem alten Schlendrian weg und betrachten wir die neue Lehrmethode im Zeichnenunterrichte.

Sie geht von dem Grundsatze aus, daß der Schüler vor allen Dingen geübt werden müsse, mit seinen eigenen Augen sehen zu lernen; sie stellt sich die Aufgabe, ihn nicht zu einem gedankenlosen Copisten und Nachahmer, sondern zu einem lebendig auffassenden, die Schönheit in den Werken der Natur und Kunst selbständig fühlenden und erkennenden Geiste zu erziehen. Sie sucht vor Allem, seine künstlerische Individualität frei zu entwickeln, das Auge, mit dem er die Schönheit sieht, die Art seiner künstlerischen Empfindung auch künstlerisch zu üben und auszubilden. Darum schlägt sie einen Weg ein, welcher ihn mit den ersten Uebungen schon auf ein Anwenden des Empfangenen und mithin auf die Erfindung hinweist.

Das Alles will sie erreichen, indem sie von dem Schüler verlangt, daß er von dem ersten Striche an sein Auge nicht mechanisch an todten Vorlegeblättern, sondern systematisch an plastischen Werken der Natur und Kunst übe.

Der Lehrer beginnt seinen Cursus mit der Erklärung der Linien, der geometrischen Figuren und Körper. Diese Letzteren, die geometrischen Körper, hat sich darum der Lehrer in einer Höhe von 3 bis 4 Fuß entweder in Holz oder Pappe, oder einem anderen tauglichen Material anfertigen zu lassen. An ihnen erklärt er nach und nach alle geometrischen Figuren, und läßt jede dieser Figuren nach der Fläche des ihr entsprechenden, auf einem Modelltische aufgestellten Körpers von den um ihn Platz genommenen Schülern zeichnen. Schon während dieser ersten Uebungen haben die Schüler zu Hause alle in der Schule gezeichneten Figuren zu wiederholen, und in irgend eine Anwendung zu bringen: eine Verzierung aus ihnen zusammen zu stellen, ein eingelegtes Parquet ꝛc. zu erfinden. Nachdem sie sich in dieser Weise vielfach versucht haben, zeigt ihnen der Lehrer gute Musterverzierungen, welche aus solchen geometrischen Figuren zusammengesetzt sind. Der Unterricht wird dadurch schon vielfach anregend, bildend und fördernd; der Schüler gewinnt eine Einsicht, wie das künstlerische Compositionstalent das scheinbar Unbedeutende und Geringfügige bedeutend macht. Schon die, bei der alten Unterrichtsmethode gewöhnlich mit Unwillen getriebenen ersten Zeichnenübungen werden interessant durch solche, nicht etwa spielende, sondern immer auf Verständniß drängende Anwendung.

Schon bei dem Quadrat und Viereck giebt der Lehrer einige praktische Winke über das scheinbare Steigen und Fallen großer Flächen ꝛc., mithin die ersten Begriffe über deren perspektivische Auffassung. Von den Figuren läßt er seine Schüler zum malerischen Entwerfen der geometrischen Körper fortschreiten. Dabei belehrt er sie über Augpunkt, Horizont, Distance, giebt ihnen die nothwendigsten Regeln der Perspektive, welche bei der sofortigen praktischen Anwendung, beim Zeichnen nach den aufgestellten Körpern, mit Leichtigkeit von jedem Schüler gefaßt werden. Sämmtliche geometrische Körper werden so nach und nach von allen Seiten und in den verschiedenartigsten Stellungen wiederholt entworfen. Der Eifer der Schüler wächst, ihre Aufgaben, die sie außer der Schule zu lösen haben, zeigen sich immer anregender. Das Verständniß des Würfels, der Pyramide ꝛc.; die Leichtigkeit, mit der sie ihre geometrischen Körper in allen Lagen und von allen Ansichten perspektivisch haben zeichnen lernen, läßt sie Aufgaben zu Hause, Ansichten von Zimmern, Möbeln, Geräthschaften aller Art, Häuser, Thürme ꝛc. zu ihrer großen Freude lösen. Bei diesen mannigfachen Versuchen werden sie auf's Lebhafteste aufmerksam auf den Formenreichthum in der Natur und Kunst, auf eine unendliche Menge von Linien, die bloß das gebildete Gefühl des Künstlers empfindet, der Zirkel des Mathematikers nicht construiren kann. Von dem Zeichnen nach den einzelnen Körpern wird zum Auffassen derselben in Gruppen geschritten, eine ganz vortreffliche Uebung. Hier wird der Geist wiederum nach einer neuen Richtung hin zum Denken und Schaffen gedrängt

der Geſchmack, der Schönheitsſinn wird gebildet, Regeln der Compoſition fallen zu, der Schüler fühlt ſich, produktiv fortſchreitend, nie bei einer mechaniſchen Beſchäftigung. Er lernt hier ſchon einſehen, welches ſeine Verſtändniß, wie viel Erfindung in der ſcheinbaren bloßen Nachahmung der Natur die Künſtler der alten niederländiſchen Schule bethätigen, die Genremalerei überhaupt bethätigen muß, er lernt das Material von der Sache, Natur und Kunſt unterſcheiden. Denn der Lehrer iſt ihm immer an der Seite, mit Vorzeigen guter Bilder aus der ſeinen Uebungen entſprechenden Richtung und mit Erklärung und Auseinanderlegung der in ihnen enthaltenen Geſetze. Er wird aufmerkſam auf Bauwerke, ihre einzelnen Theile ſowohl näher prüfend, wie ihren Totaleindruck auffaſſend. Er zeichnet die Dorfkirche ſchon von einem gewählten Standpunkte, ſo wie er glaubt, daß ſie ſich angenehm von den Nachbarhäuſern abhebt, und mit ihnen gruppirt. Er arrangirt zu Hauſe allerlei Geräthſchaften, er ſucht Früchte und dergleichen zu gruppiren. Alle dieſe Uebungen werden lange und vielſeitig fortgeſetzt, alle Zeichnungen ſind der Correctur des Lehrers unterworfen, und wenn ſie auch im Anfang äußerlich roh erſcheinen, ein gebildeter Lehrer wird ſich an den meiſten dieſer Arbeiten erfreuen und eine Menge förderuder Lehren bei ihrer Correktur ausgeben können. Die Wahl, die Art der Auffaſſung der verſchiedenen Gegenſtände geben ihm nicht allein einen Fingerzeig für die Richtung des Talentes, ſondern auch für die ganze Gemüthsart des Schülers. Die Uebungen zu Hauſe thun fortwährend kund, inwiefern der Schüler die Schulübungen richtig verſtanden hat, denn ſie ſind ja nichts als die ſelbſtändige Anwendung des in der Schule Gelernten. Den geometriſchen Körpern folgen einfache, ſchöne Vaſen, Gefäße aller Art ꝛc. auf dem Modelltiſch der Schule. Vaſen, Gefäße, plaſtiſche Decorationen werden, in reicher Auswahl aufgeſtellt, insbeſondere den Schülern der Volksſchulen von großem Nutzen ſein. Dies Alles wird ſowohl einzeln wie in Gruppen, gleich den geometriſchen Körpern, in der Schule entworfen. Durch dieſes fortwährende Auffaſſen plaſtiſcher Formen lernt das Auge des Schülers ſchöne Formen überall ſehen, wird die Hand geſchickt gemacht, ſie nachzubilden, der Geiſt ſchon zum künſtleriſchen Denken, zum Sammeln des Materials angeregt ſein. Mit dieſen hier flüchtig angedeuteten und von jedem geſchickten und gebildeten Lehrer auf das ſinnigſte zu benutzenden Uebungen iſt ein geſunder Elementarunterricht im Zeichnen, der Curſus einer erſten Klaſſe zu begründen.

In einer zweiten giebt der Lehrer zunächſt die nothwendigſten Begriffe aus der Optik, die Projection der von Sonnen-, Mond- und künſtlichem Licht erzeugten Schatten. Er läßt dieſe Regeln in derſelben Weiſe, wie die Hauptregeln der Linienperſpektive, an ſeinen auf dem Modelltiſche arrangirten geometriſchen Körpern praktiſch üben, an den Zeichnungen außerhalb der Schule ſich bethätigen. Er leitet eine breite Behandlungsweiſe der Licht- und Schattenmaſſen ein, hält auf eine einfache, wenig Zeit raubende Manier; fern von aller elenden Punktirerei läßt er die Zeichnungen in einer ziemlichen Größe auf farbiges Papier mit ſchwarzer und weißer Kreide ſauber ausführen. Der Schüler gewinnt in dieſer Klaſſe ein neues Intereſſe; durch das gewonnene Verſtändniß der Schattenlehre lernt er Zeichnungen, die er bloß im Contour beſitzt, ohne die Natur mit Schatten und Licht ſauber ausführen, eine außererdentliche Hülfe zum ſelbſtändigen Schaffen. Der Lehrer erſchließt ihm während dieſer Uebungen einen Blick in das geheimnißreiche Weſen des Colorits, der Stimmung und Färbung, wie ſie in den Schöpfungen der bedeutendſten Meiſter alter und neuer Zeit als der lebendigſte und individuellſte Ausdruck des künſtleriſchen Gemüthes, als der geiſtigſte Accord der Empfindung ſich darthun.

Bei den Zeichnungen außerhalb der Schule überläßt der Lehrer dem Schüler die Wahl des Materials, ob er hier Bleiſtift, Tuſche, Feder oder Kreide oder alles zugleich anwendet, ob er mit Kohle ſich verſuche, Sepia oder Rothſtift, er läßt ihn gewähren, ſobald er nur das Material gut und zu ſeinem Zweck paſſend, ſeiner jeweiligen Empfindung entſprechend handhabt. Daß bereits von Schülern, welche dieſe zweite Klaſſe mit Eifer beſuchen, allerlei Stillleben arrangirt, erfunden und ausgeführt werden, wird Niemand bezweifeln, der ſich des Geſunden dieſer Uebungen recht bewußt wird. Der Modelltiſch der Schule, mit ſeinen Vaſen, Fruchtkörben ꝛc., das, was der Lehrer fortwährend, den Uebungen entſprechend, durch Vorzeigen guter Bildwerke, Kupferſtiche, Lithographien, Holzſchnitte u. dergl. für die Anwendung des Gelernten durch die Anſchauung leiſtet, wird die größte Anregung dazu geben. An Material fehlt es in unſerer Zeit wahrlich nicht, jedes Haus birgt es in Menge; ungenützt, der Erlöſung harrend, vermodert es hie und da in mancher Sammlung. Wir ſind von der Ueberzeugung durchdrungen, daß ein tüchtiger Mann mit dieſer Lehrmethode die erfreulichſten Reſultate erzielen muß. Dadurch, daß der Schüler außerhalb der Stunde immer freie Wahl in der Aufſuchung ſeiner Modelle hat, kann ſich ſchon, und macht ſich auch in der Regel ſeine individuelle Richtung, machen ſich ſeine Kunſtneigungen geltend. In den einfachſten Gegenſtänden, bei den erſten Uebungen ſchon kann ſich dies ausſprechen. Da ſucht ein Schüler den Sorgenſtuhl der Großmama, ein altes, maleriſches Möbel, und arrangirt ihn mit einem Tiſchchen, auf dem die aufgeſchlagene Bibel und daneben die Brille der guten alten Mama liegt. Sie ſelbſt fehlt, denn der junge Schüler wagt ſich noch an keine menſchliche Figur, aber das, was er da ſo fleißig und liebevoll ausgeführt hat, ſieht uns an ſo einfältig und ſchön, daß wir mit einer wahren Herzensfreude dem guten Jungen in die Augen ſchauen. Das Studierzimmer, oder die Werkſtätte des Vaters, das Arbeitsplätzchen der Mutter ſammt der Fenſternuiſche mit dem ſchönen, in der Sonne ſpielenden Epheu, die Küche ſelbſt, das Dachſtübchen, in welchem der junge Künſtler arbeitet, und tauſend Anderes, was ſo ſtumm iſt, und doch ſo viel zu erzählen hat, wenn es ein reines Gemüth künſtleriſch empfunden und mit fleißiger Hand dargeſtellt hat, — wird es dem guten Schüler und deſſen Eltern nicht für's ganze Leben lieber und mehr ſein, als die alten oder jungen Köpfe u. dergl., alles das, was man bei dem alten Unterrichte elendiglich nach einer Vorlage nachjammern lernt? —

Es iſt dieſe neue Lehrmethode durchaus bildend, und nach keiner Seite hin langweilig. Denjenigen, bei denen der Lehrer aus ihren Zeichnungen ſieht, daß ſie ſich hauptſächlich im Freien ihre Modelle ſuchen: die Dorfkirche, die Hütte des Landmanns, maleriſche Brückchen, Flüſſe und Waſſerfälle, und daneben immer mit dem Baumſchlage, mit Gras und Kräutern nicht zurechtkommen können, obgleich ſie das am liebſten feſthielten, kann der Lehrer freilich nicht Wieſe und Wald zum Naturſtudium auf den Modelltiſch der Schule bringen; hier muß er mit geſchickter Hand ſelbſt eingreifen, ihnen die maleriſche Behandlungsweiſe der verſchiedenen Baumarten, eine freie Behandlung von Gras und Kräutern, durch oftmaliges Vorzeichnen ſowohl bei der Correctur ihrer Skizzen, als auch durch jeweilige perſönliche Unterſtützung beim Zeichnen nach der Natur leicht machen. Zu dieſem Zwecke unternimmt er mit ſeinen Landſchaftszeichnern im Sommer wöchentlich ein- oder zweimal Ausflüge nach ſchönen kleinen Landſchaftspartieen, die dann unter ſeiner perſönlichen Leitung gezeichnet werden. Daß er auf dieſen Ausflügen als Künſtler, ohne alle Pedanterie, ungeſucht ſeine Schüler auf maleriſche Schönheiten der Natur aufmerkſam machen wird, dürfte nicht der geringſte Genuß und Vortheil dieſer Unterrichtsſtunden im Freien ſein.

In der dritten Klaſſe, zu der die Schüler nach den bisherigen Uebungen ſchon eine gute Vorbereitung mitbringen werden, finden wir auf dem Modelltiſch der Schule — das menſchliche Skelett. Nach ihm werden Kopf, Hände und Füße und alle Gelenke auf's

fleißigste und nach den verschiedenartigsten Stellungen gezeichnet. Eine hinlängliche Kenntniß von dem Baue unseres Körpers zu erlangen ist nicht bloß Sache des Figurenzeichners, sie dürfte zu demjenigen Wissen zu zählen sein, das jeder Mensch von Bildung sich zu eigen gemacht haben sollte. Schwer wird den Schülern der dritten Klasse das Auffassen und Verstehenlernen dieser Theile unter der Leitung ihres Lehrers nicht; denn auf dem Modelltische der zweiten Klasse, bei den Uebungen zu Hause, kamen ja schon eine Menge complicirter Formen vor, die ihr Auge richtig sehen lernte und ihre Hand geschickt nachmachte. Vom Zeichnen des Knochenmannes wird zum Zeichnen der einzelnen Theile des vollen menschlichen Körpers geschritten. Einige Kenntniß der Muskellehre wird auch diese Uebungen erleichtern. Eine in Gips gegossene anatomische Figur, wie sie überall zu haben, ist in der Schule aufgestellt. Zu einem vollkommenen Studium der Osteologie und Myologie kann natürlich der Unterricht in einer Gelehrten- und Volksschule nicht fortschreiten. Dies ist Sache einer weiter gehenden, künstlerischen Ausbildung. Hier ist schon viel erreicht, wenn der Schüler bis zur Wiedergabe eines charakteristischen Kopfes nach der Natur oder Antike sich emporarbeitet, die Wiedergabe der ganzen menschlichen Gestalt nach der Antike oder Natur kann hier nicht verlangt werden. Schon mit dem Abschlusse der zweiten Klasse ist unendlich mehr erreicht, als die alte Unterrichtsmethode je erreichen kann. Sache des Lehrers ist es, hauptsächlich nun in dieser dritten Klasse, insbesondere an einer Gelehrtenschule, in der Art, wie wir im Eingange erwähnten, den Schülern ein geistiges Material über Kunst und Kunstwerke zu bieten. Er wird zu diesem Zwecke überall die reichhaltigsten Kupferwerke vorfinden, er wird, wo dies irgend möglich, auch Antiken- und Gemäldesammlungen, so wie Ausstellungen der Werke moderner Meister mit seinen Schülern besuchen.

Es schien uns eine noch mehr ins Einzelne gehende Ausführung dieser Unterrichtsart, namentlich jedem tüchtigen Lehrer gegenüber, und einen solchen muß die neue Lehrmethode immer voraussetzen, unnöthig. Für den Laien wird unsere Skizze auch hinreichend sein, und ihm hinlängliche Gelegenheit geben, sich ein Urtheil sowohl über die alte, wie über die neue Methode zu geben. Wie Letztere sich je nach dem Bedürfniß einer Gelehrten- oder Volksschule modificirt, liegt auch klar genug zu Tage. Für die Schüler einer Volksschule wird die erste und zweite Klasse von dem größten Nutzen sein. Sie wird Allen, die von ihr in's Gewerbeleben übertreten, einen Schatz von Kenntnissen und Fertigkeiten mit auf den Lebensweg geben, mit dem sie sich zu schaffenden, erfinderischen Meistern durcharbeiten können. Und arbeiten die jetzt überall neben dem Handwerke hergehenden Gewerbeschulen in einem gleichen Sinne, so läßt sich von also gebildeten Meistern ebensoviel für einen nationalen Aufschwung unserer Kunstindustrie hoffen, wie sich von also gebildeten Gelehrten, Beamteten und Staatsmännern ein nationaler Aufschwung unserer schönen Kunst hoffen ließe, denn diese wird und wurde überall zunächst getragen von Bildung und Reichthum. Nun ist der Einfluß der schönen Kunst auf die industrielle ein allgemein anerkannter, und wir legen darum einen besonderen Werth auf eine bessere Kunsterziehung der höheren Stände. Die hier angedeutete bessere Kunsterziehung im Allgemeinen würde uns geben: mehr zukünftige Staatsmänner, Beamtete, Gebildete und Reiche, welche Kunstsinn, Kunstliebe, Kunstverständniß und Geschmack auf die Höhen der Gesellschaft mitbrächten, mehr erfindungsfähige Handwerker, die frei aus dem deutschen Geiste herausschafften, die mit eigenen, nicht erborgten und fremden Typen ihre Zeit schmückten.

Altenburg. **Heinrich Jonathan Fiuke.**

Die Berliner Kunstausstellung.

(Fortsetzung.)

Die Landschaftsbilder.

I.

Wir wenden uns zur Betrachtung der Landschaftsgemälde, wobei wir die See- und Architekturstücke, deren Zahl verhältnißmäßig klein ist, miteinschließen. Es ergiebt sich, daß es der herrschenden Kunstrichtung auch auf diesem Gebiete, bei weitem mehr um eine möglichst getreue Nachahmung der Natur, als um ein tieferes, poetisches Erfassen derselben, zu thun ist. — Der Gesammtein druck, den die bis jetzt ausgestellten Landschaftsbilder hinterlassen, ist etwa der einer mehr oder minder vollendeten Vedutenmalerei; — sie beschäftigen das Auge mehr, wie die Seele, den Sinn mehr wie die Empfindung. Die schwierige, aber hohe Aufgabe der Kunst, die Erscheinungen der Natur nur als Mittel der künstlerischen Darstellung zu verwenden, so, daß diese als eine selbständige Schöpfung menschlichen Geistes wiederum auf den Geist des Beschauers künstlerisch erhebend zurückwirke, finden wir in einer nur sehr geringen Zahl von Bildern angestrebt und eigentlich in nur zwei Gemälden, der „Neapolitanischen Küste" von Wilhelm Schirmer in Berlin und der „Abendlandschaft mit Brunnen" von A. Weber in Düsseldorf, mit Glück gelöst. Alle übrigen Landschaften, mit wenigen Ausnahmen einzelner, die an jene höhere Auffassung gleichsam anstreifen, lassen dagegen nur jenes Streben nach Natürlichkeit erkennen und tragen so den allein gültigen Maaßstab ihrer Beurtheilung, in der äußeren Erscheinung der Natur selbst, — außer sich. Von verschiedenen Richtungen, die sie etwa repräsentiren dürften, kann demnach bei ihnen nur insofern die Rede sein, als sie sich in ihrer verschiedenen Auffassungsweise der Natur, als einer rein subjectiven, und in ihren Darstellungsformen derselben, durch die Technik, von einander unterscheiden. In Bezug auf die Technik aber dürfte vor allem hervorzuheben sein, daß diese durch jene herrschende, rein naturalistische Richtung der heutigen Landschaftsmaler bereits einen kaum mehr zu überbietenden Grad der Vollendung erreicht hat. Wir begegnen nach dieser Richtung hin Bildern, wozu ich namentlich einzelne von E. Hildebrandt zähle, in denen Künstler, das in der Natur für eine Verbildlichung unmöglich Scheinende, dennoch durch ihre technischen Fertigkeiten zu bewältigen und zum künstlerischen Ausdruck zu verkörpern versuchten.

Der wesentliche Grund einer derartigen, technischen Ausbildung liegt, wie wir eben andeuteten, in der naturalistischen Richtung der Naturnachahmung. Da es den gegenwärtigen Landschaftsmalern meist nur um diese zu thun ist, so sind deren Studien vor der Natur stets mehr auf das Einzelne, wie auf das Totale derselben gerichtet. Hierbei muß dann allerdings, bei steter Uebung und bei einem nur einigermaßen mit Sinn für Form und Farbe begabten Künstler, diesem allmälig der äußere Schein der Gegenständlichkeit sich einprägen und ihm zur geläufigen Pinselsprache werden; denn, wie alles Technische, wenigstens bis zu einem gewissen Grade bestechlicher Sicherheit, zu erlernen ist, so ist es auch das der künstlerischen Darstellungsweise. Dies gilt namentlich in Hinsicht auf die Form; etwas Anderes ist es indeß schon mit der Farbe und den durch sie darzustellenden, malerischen Effekt. Zur Erkenntniß eines wahrhaft feinen, nüancirten Farbenreizes bedarf es nämlich mehr, wie bei der Erkenntniß des reinen Formalen, einer eigenthümlichen Geistesanlage, einer besonderen Organisation des Auges. Jeder sieht die Farbe auf seine Weise und hundert gleichgeübte Künstler können wohl im Stande sein, einen und denselben Gegenstand übereinstimmend zu zeichnen, in der Färbung desselben werden sie indeß zuverlässig in hundertfacher Weise von einander abweichen. Die Form kann verstanden, betastet und gemessen, die Farbe aber

nur geschaut und empfunden werden. Derselben Schwierigkeit aber, der eine Ausbildung der Empfindung überhaupt unterworfen bleibt, unterliegt auch die der wahrhaft malerischen, das heißt: farbigen Erkenntniß der Naturerscheinungen, und so erklärt es sich denn auch, daß einzelne, reich mit Formensinn begabte Künstler, wie, um bei den Landschaften der gegenwärtigen Ausstellung zu bleiben, z. B. A. Haun, obgleich sie, wie dieser in seinem „Mönchsberg bei Salzburg", als Landschaftszeichner unstreitig den ersten Rang behaupten, dennoch selbst in ihren wenigen gemalten Bildern, wie er z. B. in seinen Aquarellen, weit hinter ihren gewöhnlich nur zweifarbig angetuschten Zeichnungen zurückbleiben.

Betrachten wir nunmehr die Landschaftsbilder der Ausstellung zunächst nach ihrer technischen Seite, so zerfallen sie hiernach gewissermaßen in zwei, leicht von einander zu sondernde Gruppen. Zu der einen zählen wir diejenigen Malereien, die nach Obigem gar keinen Anspruch auf eine Beurtheilung machen können, indem sie ihr, wie z. B. die Bilder von J. Firmenich, W. Brücke, Henry Jaeckel, Aug. Walter u. s. w. dadurch jedweden Maaßstab nehmen, daß sie, meist aller Naturwahrheit baar, entweder nicht aus einem selbstständigen Naturstudium, oft nur aus einer verunglückten Nachbildung fremder Muster hervorgegangen sind oder, wie die Bilder von Carl Triebel und seiner Nachahmer F. Ulrich, Knoll, Bendix sammt denen von Schlegel, Rosal, Goltzsch u. A. bereits in einer, wenn auch mitunter das Auge bestechenden, doch gänzlich naturwidrigen, abgeplatteten Manier beharren. Die andere Gruppe wird dagegen von allen denjenigen Landschaftsgemälden bestimmt, in denen sich nicht nur ein wirkliches, mehr oder minder selbstständiges Streben nach Naturwahrheit, sondern auch ein tieferes Eingehen in die Wesenheit der Erscheinungen bekundet. Wir bekennen mit Vergnügen, daß die Zahl derartiger Bilder auch wiederum auf dieser Ausstellung nicht gering ist und selbst der jener zuersterwähnten, von uns abgelehnten, fast gleichkommt. Fragen wir uns indeß, wie sich diese besseren und besten Leistungen zueinander und dann wiederum wie sie sich zu der realen Natur und ihren Erscheinungen verhalten, so dürfte sich die erste Frage ziemlich bestimmt mit dem alten Sprichwort: sie zeigen „so viel Sinne wie Köpfe", das ist: so viel verschiedene Auffassungs- und Darstellungsweisen, als ihre Künstler sich subjectiv von einander unterscheiden, beantworten lassen; die Beantwortung der zweiten Frage ist dagegen schon schwierig, da sie sich ohne eine nähere Erwägung der dem Künstler zu Gebote stehenden äußeren Mittel überhaupt nicht geben und verstehen läßt.

Sehen wir von den geheimnißvollen Gesetzen einer Tönemischung und Farbengebung ab, wie sich solche in den Naturerscheinungen in mannigfaltigster, ja, fast momentan wechselnder Nüancirung offenbart und halten wir nur das Allgemein-Harmonische der natürlichen Färbungen fest, so erhalten wir zugleich hierin mit den wesentlichen Maaßstab für die richtige Erkenntniß und Würdigung des Malerischen auch in realistisch behandelten Kunstwerken. — Die dem Künstler zu Gebote stehenden, äußeren Mittel bestimmen die Grenzen innerhalb der er, namentlich durch die Farbe, nur wirken kann und soll. Da sie ihn auf wirkliche Farbestoffe, also auf ein Körperhaftes beschränken, vermittelst dem er den geheimnißvollen Lichtzauber der Natur nur zu verbildlichen vermag, so kann sein Werk der realen Erscheinung gegenüber immer nur eine, gleichsam symbolische Stellung einnehmen. Die wahre Aufgabe des selbst nach dem äußersten Realismus strebenden Künstlers kann und darf in der Farbengebung somit nur die sein, durch einen der natürlichen Harmonie der Färbung des darzustellenden Naturmomentes entsprechenden Zusammenklang von Farben im Bilde so zu wirken, daß durch ihn der Beschauer sofort in das Wesen des Naturmomentes selbst eingeführt und seine Phantasie für dessen weitere Ausbildung vollständig in Anspruch genommen wird. Eine solche Wirkung ist aber einzig und allein durch jenen harmonischen Zusammenklang im Bilde, nicht aber durch ein Streben, die natürliche Erscheinung in ihrer Totalität durch die Gewalt der Farbe gleichsam ins Bild zu bannen, erreichbar. Diesem Streben stellen sich die Kunstmittel gewaltsam entgegen; jeder, wenn auch noch so geistreiche Zwang derselben muß aber nothwendig nach Außen oder zur Carrikatur führen.

Daß dies wirklich der Fall ist, dafür liefert E. Hildebrandt auch diesmal wieder in seinem „Alpenglühn" ein schlagendes Beispiel. Wir können dieses Bild seiner Farbengluth wegen wohl anstaunen, bedauern aber fast die darauf nutzlos verwendeten Kräfte. — Die Natur mischt in ihre Farbentöne Licht und Schatten, dem Maler steht dafür nur die Benutzung von hellen und dunklen Farben oder, wenn man will, von Weiß und Schwarz zu Gebote. Könnte man statt jener auch „Licht" und „Schatten" vom Farbewaarenhändler beziehen und mit diesen, gleich wie mit den gegebenen Farbekörpern operiren, dann wäre den Malern das künstlerische Recht zu derartigen Schöpfungen, wie sie Hildebrandt von Zeit zu Zeit versucht, allerdings nicht abzusprechen, so aber erscheint es als ein usurpirtes — unkünstlerisch-maaßloses. Wir wiederholen es somit noch einmal, daß die Kunstmittel selbst jedwedem Bestreben, durch sie den wirklichen Schein der Natur nachahmen zu wollen, entgegenstreben, daß sie vielmehr den Künstler in dieser Beziehung zur Abstraction nöthigen und ihn nur gestatten, innerhalb ihrer Grenzen ein der natürlichen Erscheinung Aehnliches hervorzubringen. Alle rein naturalistisch behandelten Bilder, mögen sie dem Auge auch noch so wirkungsvoll und wahr im Colorit erscheinen, sie werden sich hierin dennoch zur Naturwirkung immer nur wie das Weiß der Palette zum Licht der Wirklichkeit verhalten. Wie aber aus diesen wenigen Andeutungen zur Genüge hervorgeht, daß eine bloße Naturnachahmung auch in der Landschaftsmalerei nicht die eigentliche Aufgabe der Kunst sein kann, so beweisen sie zugleich auch, daß der größere Theil unserer in diesem Streben befangenen Künstler dem wirklichen Kunstziele überhaupt vorbeiläuft.

Letzteres beruht einzig und allein in einer poetischen Verarbeitung des Naturgegenständlichen, in einer durch den künstlerischen Genius bis zur vollkommenen Reinheit geläuterten Wiedergeburt der Wirklichkeit, so, daß uns diese aus dem Kunstwerke selbst als ein vom göttlichen Geiste durchdrungenes über die Sphäre der gewöhnlichen Naturanschauung erhebt, indem es uns an den Alles belebenden Hauch einer das Naturganze bewegenden, höchsten Idee gemahnt. — Alles was dagegen die jetzt herrschende, rein naturalistische Richtung unserer Künstler und so auch namentlich die der gegenwärtigen Landschaftsmalerei zu geben vermag, und das somit als ihre höchste Aufgabe betrachtet werden muß, ist, wie schon bemerkt, innerhalb des Rahmens durch einen dem Schein der Natürlichkeit möglichst entsprechenden Zusammenklang von Form und Farbe so auf den Beschauer zu wirken, daß seine Phantasie unbewußt zur weiteren Ergänzung eines Natureindrucks bewegt wird. Die glückliche Lösung dieser Aufgabe hat dann allerdings wiederum ihre besonderen Schwierigkeiten; sie beruhen zunächst in der Anschauungsfähigkeit der Künstler überhaupt, dann aber auch in jenen oben angedeuteten Grenzen malerischer Reproduktion; denn um nach dieser Richtung hin das Bedeutende zu geben, dazu gehört, daß der Künstler nicht nur vollständig Herr über die Kunstmittel ist, sondern auch, daß er die mannigfaltigsten Erscheinungen der Natur in ihrer Persönlichkeit bis in ihre feinsten Nüancirungen studirt, und in ihrer Aeußerungsform so erfaßt hat, daß er sie mit dem vollkommenen Bewußtsein ihrer wirkenden Gegensätze in Form und Farbe künstlerisch zu übersetzen vermag. Derartig durchgeführte Bilder, zu

denen wir unter anderen die „Winterlandschaft“ von E. Hildebrandt zählen, werden dann auch stets den Stempel der Vollendung naturalistischer Kunstausübung an sich tragen und auf alle Beschauer gleichmäßig, in der oben angedeuteten Weise mächtig wirken. Aber selbst bei solchen, in ihrer Art als vollendet zu betrachtenden Gemälden hängt dennoch ihre größere oder geringere Wirkungsfähigkeit von mannigfachen Nebenumständen ab. Sie finden zum Theil ihre Begründung in einer subjectiven Geschmacksrichtnng der Künstler. Dahin gehört vor Allem die Wahl des Stoffes, dann aber auch die Weise der Behandlung oder die Darstellungsform.

Es giebt Einzelnheiten in der Natur, die in ihrem unmittelbaren Zusammenhange mit dem sie umgebenden Naturganzen überwältigend wirken, die jedoch, aus ihm herausgeschnitten, als ein Einzelnes, auch nur ein partielles Interesse erwecken, während es wiederum andere Naturerscheinungen giebt, die erst dann zur Geltung kommen, wenn man sie aus der Umgebung gleichsam herausgeschält hat. So gefährlich es hiernach für den Künstler ist, sich durch die Naturanschauung verleiten zu lassen, nach jenem zuerstbezeichneten Totaleindruck, ein Stück aus ihm heraus, als Stoff zur Verbildlichung zu wählen, so lohnend erscheint dagegen für ihn die Wahl einer Darstellung aus einem dieser zuletztgenannten Naturmomente. Hier hängt aber alles von der richtigen Wahl des sich darbietenden Stoffes, von dem glücklichen Erkennen seiner künstlerischen Tragweite und den Grenzen künstlerischer Wirkungsfähigkeit überhaupt ab. Auch für diese Andeutungen bietet die Ausstellung unter anderen ein paar treffliche Beispiele in den, im übrigen durch ihre technische Behandlungsweise ausgezeichneten Bildern von Charles Hoguet. Während wir nämlich die, welche die „Insel Helgoland von der Nordwestküste“ und „Helgoland“ als, im obigen Sinne, verfehlt bezeichnen müssen, liefert uns derselbe Künstler in seiner, wahrhaft als Naturganzes erfaßten „Landschaft“ ein naturalistisch durchgearbeitetes Kunstwerk ersten Ranges. — E. Hildebrandt und Ch. Hoguet, einander verwandt in ihrer Darstellungsform, sind zwei reichbegabte Künstlernaturen, die indeß nach dem oben näher bezeichneten, außerhalb der Grenze künstlerischer Möglichkeit liegenden Ziele streben. Hierin liegt es denn auch, daß sie mitunter an sich in der Beurtheilung des Kunstzweckes und an der Natur selbst, in der Stoffwahl, irre werden. So ist es denn gerade bei ihnen häufig der Fall, daß sie, neben dem glücklichen Erfassen des Naturschönen, gleichzeitig auch nach einer Verbildlichung des Ungewöhnlichen streben und daran, ihre Kraft übend, zur Uebertreibung und Carrikatur verleitet werden. Zudem überläßt sich Hoguet noch mehr wie Hildebrandt einer bequemen Reproduction des empfangenen Natureindrucks durch die Phantasie ohne tieferes Studium, weshalb denn auch des ersteren Bilder, wie dies ebenfalls die beiden Ansichten von Helgoland beweisen, häufiger, als dies bei Hildebrandt's Bildern der Fall ist, das Maaß eines harmenischen Zusammenklangs der Farben, überschreiten. Wie maaßvoll, überzeugend und vollständig beruhigend wirkt dagegen A. Calame's „Schweizerlandschaft“. In ihr ist Form und Farbe zur reizendsten Einigung verarbeitet ohne daß diese durch eine vielleicht zu luftige Weichheit des abendlich beleuchteten Fels im Hintergrunde in ihrem Totaleindruck beeinträchtigt würde. Sie gehört, nächst den schon oben genannten Landschaften von W. Schirmer und Weber mit zu den bedeutsamsten der Ausstellung und namentlich mit zu den wenigen Bildern in denen sich ein höheres Streben, als das einer bloßen Naturnachahmnng, bekundet.

(Fortsetzung folgt.)

Die Industrie-Ausstellung in München.

III.

Instrumente: Musikalische. — Seidenstoffe. — Paramente. — Die Tracht: Der Hut. — Die übrige Kleidung.

Ein Fortepiano gehört heut zu Tage fast so nothwendig in ein vollständig eingerichtetes Zimmer, wie ein Ofen. Auf die äußere Erscheinung gesehen, empfiehlt sich natürlich das Pianino, dem die strengen Musiker kaum Bürgerrecht einräumen, am meisten; der Flügel, der ihr Stolz, ihr Ruhm und ihre Freude ist, am wenigsten. Dazu kommt noch, daß die moderne Spiel- und zum Theil auch Kompositionsart mehr wie je die alte Bezeichnung „Claviereinschlagen“ verdient und daher den Instrumenten das Ertragen einer höchst energischen Arm- und Fingergymnastik zugemuthet wird. Es geht nun das Bemühen der Instrumentenbauer dahin, den Umfang des Flügels durch Uebereinanderlegen der Seiten zu verringern, — welches aber doch nicht verhindern kann, daß derselbe ein ungefüges Möbel bleibt — und auf der andern Seite, die Bauart und den Ton des Pianino's zu verstärken, welches das Angenehmere ist; denn für unsere gewöhnlichen Zimmer reicht der Ton dieser Instrumente meistens aus und, abgesehen von der begründeten Forderung eines tüchtigen Concertflügels für größere Räume, ist das Schmachten nach einem solchen für jeden andern Raum in vielen Fällen eine Affektation. Natürlich sind die vorhandenen Instrumente wesentlich des Tones halber ausgestellt, und eine Legion Berufener und Unberufener macht von der Spielfreiheit den ausgedehntesten Gebrauch, ja wir haben eines schönen Morgens zwei junge Musiker sich förmlich dort ansiedeln sehen und einen mehrstündigen musikalischen Ideenaustausch vollführen hören.

Viel Schönes und Originelles in den Formen und Zeichnungen finden wir bei aller Achtung vor den wohlklingenden Firmen wohlklingender Instrumente nicht. Wir wollen nur zwei Pianino's von Eduard Seuffert in Wien hervorheben, die, eben weil die Flügel dieser Fabrik sich durch die größte Einfachheit in der äußern Erscheinung auszeichneten, recht für den Zweck aufgestellt scheinen, um die gefällige äußere Form zu zeigen. Das eine ist von gestreiftem Rosenholz, dessen Linien bald so, bald so, in den einzelnen Theilen gegen einander liefen. Ein durchbrochenes Gitterwerk mit schwarzer Seide dahinter ist die einzige weitere Zierde. Die Farbe des Holzes fällt in's Röthliche, hat etwas Grelles, verlangt also bei der Aufstellung des Instruments eine besondere Berücksichtigung der Umgebung. Das andere Pianino von Polysanderholz ist überreich mit verschiedenen Metallen ausgelegt. In der Mitte ist ein Apoll dargestellt, der in der einen Hand die Leier hält und mit der andern die vier Rosse an seinem Sonnenwagen zügelt. Die reichen Arabesken, womit das Instrument bedeckt ist, sind mit Thieren aller Art belebt: Löwen, Leoparde und andere Thiere der Wüste in lebendiger, oft schwierig verkürzter Stellung, keck und naturwahr ausgeführt, daneben mancherlei Gevögel. Zu beiden Seiten sind zwei vergoldete Statuetten angebracht. Die Beleuchtung geschieht durch zwei dreiarmige Leuchter und ist durch Abklappen der obern Wand bequemer eingerichtet, als es gewöhnlich zu sein pflegt. Der Preis dieses Instruments, das uns für 10,000 Fl. nicht zu theuer erschienen wäre, ist nur 3500 Fl. Der Herzog von Leuchtenberg soll ein solches bekommen haben.

Unter den Seidenstoffen betrachten wir zunächst diejenigen, welche für das Haus des Herrn bestimmt sind. F. J. Casaretto in Crefeld scheint sich ausschließlich mit Kirchenstoffen zu beschäftigen. Man sieht ein fertiges Meßgewand in gothischem Styl, 2 Stolen, Seidendamast und Brokat, so wie Goldbrokat. Daneben sind 11 Gutachten der Kirchen-Prälaten der Rheinlande und Westphalen aufgehängt, voran der Bischof von Münster, dann der Erzbischof von

Köln, die Bischöfe von Chersones, Paderborn, Trier, Speier ꝛc., welche alle bezeugen, „daß diese Stoffe nach guten Mustern der früheren besseren Periode der christlichen Kunst gemacht worden seien.“ — Obenan stehn J. Lemann u. Sohn in Wien, welche nicht ausschließlich nach alten, aber nach sehr guten Zeichnungen arbeiten. So ist der für den Stephansdom bestimmte Seidenstoff, gelbe Zeichnung auf rothem Grunde (ein sehr großes Weinstockmuster), prächtig und würdig zugleich. Für Todtenämter ein schwarzer Stoff mit eingewirkter Silberzeichnung, welche einen Todtenkopf, Stundenglas, Palme, Epheu, Mohn u. dgl. enthält. Auch in andern, dem weltlichen Schmuck bestimmten Seidenstoffen hat diese Fabrik Ausgezeichnetes geliefert. Die größte Prachtentfaltung indeß zeigte darin Georg Hell in Wien, dessen seidene Tapeten mitunter brillant, mitunter aber auch bis zur Verwirrung bunt, die Wände bedecken. Umschlagetücher und Sonnenschirme sind von graziöser, aber — ohne Zweifel verführt der Stoff dazu — meist mit einer Hinneigung zum Prächtigen, Farbenreichen begabter Zeichnung vorhanden. Daß Tücher mit dem Portrait Sr. M. des Kaisers und J. M. der Kaiserin nicht fehlten, versteht sich von selber. Die halbe Ausstellung, glaub' ich, könnte man kaufen, wenn jedes Kaiserbildniß darin auf einem Dukaten wäre und zur Disposition stände. Hat Se. Majestät sich doch sogar gefallen lassen müssen, zu Pferde von bunten Schwefelholzköpfen zusammen mosaicirt aufzutreten. Auch Franz Bujatti in Wien ist mit Damasten, schwarzen Atlassen und Tüchern rühmend zu erwähnen, sowie die Kirchenstoffe von Alb. Kostner in Wien Aufmerksamkeit erregen. — Zu den Kirchenstoffen zurückkehrend, bemerken wir nur noch in Bezug auf die Ornate, daß sich zu den darauf angebrachten Goldstickereien weniger ein zu großes Hereinziehn der strengen architektonischen Formen empfiehlt, als vielmehr eine minder strenge, oder eine stilvolle Zeichnung, welche die Symbole des Lammes, der Traube, der Aehre, des Mohns, der Passionsblume u. s. w. zu Motiven nimmt, wie wir sie bei W. Amann in Augsburg bemerken. Eine ganze Figur in Ornat haben Salgeer und Gruber in Kempten ausgestellt. Den Vorhang für die Bundeslade einer Synagoge hat Ant. Franzowitz sehr schön in Silber gestickt. In Kirchenfahnen zeichnete sich ganz besonders aus: J. M. Gerdeißen in München, der außerdem eine besondere Art erfunden hat, den geweihten Stoff mit Gold zu bedrucken, anstatt zu besticken. In der Abtheilung des Münchner Vereins für die Ausbildung der Gewerbe erblickt man auch Vorhänge von ganz gewöhnlichem Steff, der aber, durch ein darauf gedrucktes Goldmuster gleichsam geadelt, sich außerordentlich nobel und solide ausnimmt. Wohlfeiler, als Stickerei ist diese Praxis auf alle Fälle. Hoffentlich ist sie auch dauerhafter, als man zu glauben geneigt sein möchte, jedenfalls ist sie aber, was den ästhetischen Gesichtspunkt anbetrifft, in guten Händen. Als sehr tüchtige Goldstickerin sei noch Anna Bornhauser erwähnt, die sich außer mit zwei sehr schönen Meßornaten, auch mit dem ganzen Zierrath der Militair- und Civil-Uniform hervorgethan hat. Hier gilt nun natürlich nichts, wie solide Ausführung der streng vorgeschriebenen Formen; denn nur langsam geht die Uniform der Leichtveränderlichkeit der Civilkleidung nach. In Frankreich folgt sie leichter, aber auch desto sicherer in die Ab- und Irrwege sinnloser Modesprünge.

Nichts ist so komisch, als daß eine fortwährende Klage umgeht über die Unschönheit unserer Tracht und daß doch dabei dem tyrannischen Eigensinn der Mode, deren Prinzip die Prinziplosigkeit, die Unzweckmäßigkeit und die ewige Negation ihrer eignen Positionen ist, ein blinder Gehorsam gezollt wird. Wir wollen den Spott Vischer's darüber nicht erneuern, sondern nur die Bemerkung aussprechen, daß auch hier Revolutionen nichts ändern können, sondern nur eine konsequente, durch die Gesetze der Schönheit geleitete, Reform. Denn kommen die Trachten-Revolutionen in friedlichen Zeiten vor, wie sie Heinrich Laube, als er noch die Zeitung für die elegante Welt redigirte, mit Hülfe der Düsseldorfer Künstler unternahm, an denen Lessing und manche andere achtbare Künstler theilnahmen, so wehrt sich der ruhige Gleichmuth der Gewohnheit gegen dergleichen Neuerungen, bringen dagegen Staatsrevolutionen, wie sie zu thun pflegen, Trachten-Umwälzungen mit sich, so verschwinden diese stets wieder mit der Restauration, ja werden noch in ihren letzten Ausläufen oft mit Eifer unterdrückt. So könnte der Hut, die Hauptzierde des Mannes, eine Geschichte seiner Verfolgungen schreiben. Aber warum legt er sich auch den Charakter bei, ein Abzeichen zu sein, ein Glaubensbekenntniß ausdrücken zu wollen? — So weit dies nicht der Fall ist freilich, hat er die Aufgabe gelöst, eine Uniform herzustellen, für Alle, die sonst keine Uniform haben. Denn etwas Stabileres, als das Ofenrohr, mit schmalem Rande, welches wir senkrecht auf den Kopf setzen, während die Frauen es heutzutage in horizontaler Lage an den Hinterkopf bringen, giebt es nicht mehr. — Nur die Reise, diese wohlthätige Revolution in einem Leben, dem „des Dienstes ewig gleichgestellte Uhr“ schlägt, nur die Reise, die überhaupt die Zwanglosigkeit begünstigt und erlaubt, nur die Jagd, welche, wie sie, noch mit einem Stück Romantik umkleidet ist, nur diese beiden Ausnahmezustände erlauben dem Hute eine schwungvollere Form, einen malerischen Ausdruck. In dieser Hinsicht hat der Hofhutfabrikant Joh. Baur von den Münchnern die besten Formen geliefert. Seine Reise- und Jagd-, seine garnirten Kinderhüte, ja sogar seine Klapphüte (Ballhüte) haben eine sehr glückliche Gestalt, haben, was man Schick zu nennen pflegt.

Es ist beim Hute gar nicht so viel durch absonderliche Façons zu machen. Die Urform steht fest, die Unform ist sanktionirt; es kann nur allein darauf ankommen, für Kopf und Rand ein glückliches Maaß zu gewinnen und für Letzteren auch eine glückliche Bewegung der Linie, daß er nicht flach und gerade abstehe, wie ein Scheunendach, nicht schlaff herunterhänge, wie ein Elephanten- oder Hundeohr, sondern in geschwungner Linie sich an den Seiten ein wenig hebe, vorn und hinten aber ein wenig senke. Diese Bemerkung möchten wir dem Hofhutmacher Gregor Lang in München vorgetragen haben, der so originell ist, alles Erdenkbare aus Filz ohne Naht zu machen: Beinkleider, Brieftaschen u. s. w. u. s. w. Sogar ein Schachbrett ist aufgestellt mit lauter Schachfiguren von — Filz. Wenn ich einen Kieselstein mit einem Kreuz und einen andern mit einer Null bezeichne und sage: jener soll Läufer, dieser Bauer sein, so ist das auch ein Schachspiel; mehr hat man sich unter dem Filzspiel nicht zu denken; nur daß man es seiner Unzerbrechlichkeit wegen in die Rocktasche stecken und sich drauf setzen kann. Die Jagdhüte dieser Fabrik aber haben keine bemerkenswerth schöne, die Mützen eine entschieden unschöne Form. Hüte, gestreift von zwei Farben zu machen, gehört auch zu den ungefälligen Kunststücken. Der Hofhutmacher C. A. Paur in Stuttgart zeichnet sich durch sehr anmuthige Kinderhüte aus, eine Gattung, bei der die Freiheit der Form noch durch Federn und Bänder zu unterstützen erlaubt ist. Strohhüte, obgleich selbst diese hier und da versuchen, aus dem Rand in den Kopf zu fahren, behalten im Ganzen eine gefälligere Form bei. Die Idealität des Schäferlebens will eben nicht ganz hinaus. Schön in den Verhältnissen und in der Bandgarnirung sind die von Faller, Tritschler und Comp in Lenzkirch auf dem Schwarzwalde.

Der Frack ist der Pylades des Hutes. Um die Unverletzlichkeit der zweckwidrigen Form zu wahren, welche die Gesetze des guten Tons für den Hut einmal bestimmt hat, erfand man den leicht zu transportirenden Gibus, der, aus seinem Etuis befreit, mit jubelnder Schnellkraft in die Monstrosität seiner Gestalt hineinspringt. Es ist kein Wunder, daß man auch wegen der Unentbehrlichkeit des Fracks in der Gesellschaft, die Unbequemlichkeit seiner Gegenwart

unter dem Reisegepäck möglichst zu beschränken versucht hat. Neben den Fracks von Michael Scheubeck in München und dem von Gabriel Schöllhorn sind zierliche Etuis dafür aufgehängt, von denen das des Letzteren die Größe eines mäßigen Cigarrenkoffers nicht übersteigt; auch ist das Gewicht des Kleidungsstücks nur auf 1 Pfd. 2 Loth angegeben, so daß es für sein Theil die Ueberfracht niemals bedenklich vermehren kann. Wir werden an diesem Orte die Philippiken gegen den Frack nicht vermehren; seine Häßlichkeit ist ein so ausgemachtes Faktum, daß sie selbst durch den s. g. Phantasie-Frack nicht zu überwinden ist. Es ist sehr zu beklagen, daß die friedliche Militär-Revolution, welche den Frack verdrängte und den überaus kleidsamen Waffenrock einführte, nicht in der bürgerlichen Kleidung Nachahmung gefunden hat. Alle Concession, die man dem Frack zugestanden hat, beschränkt sich auf die weiten Aermel, welche zwar der Bequemlichkeit, aber nicht der Schönheit dienen. Es ist schon mehr werth, daß Prinz Albert die blaue Farbe und den Goldknopf wieder zu Ehren gebracht hat; denn Bequemlichkeit und Haß gegen das tyrannische Kleid haben dazu geführt, daß man selbst bei den heitersten Gelegenheiten nicht anders als in der Farbe der Trauer erscheint. Der Hofschneidermeister Jacob Blößner in München hat einen nicht glücklichen Versuch gemacht, die Monotonie des Fracks zu beleben. Das Tuch ist von dunkelblauvioletter Farbe, die Revers sind von Seide in derselben Farbe etwas heller, so daß sie fast verschossen aussehen. Dazu sind sie in schwarzer Seide mit einem so unruhigen Muster durchnäht, daß es aussieht, wie die verkehrte, gesteppte Seite. Dazu präsentirt sich eine weiße Weste mit plumper Stickerei. Auch ein sehr reicher bordirter Reck für einen Portier, glänzend genug und gut in der Farbenzusammenstellung, hat eine Stickerei von demselben ungefälligen Charakter. Dagegen lieferte der Meister Kil. Jos. Moll einen Herrenschlafrock von grauer Farbe mit rother Schnurstickerei, welche ein sehr schönes, schwungvolles Muster zeigte. Der Kragen dieses unentbehrlichsten Gewandes der Stubenwelt hätte einfach stehend sein sollen.

Einfarbige Beinkleider mit einer Kante zu besticken, wie F. Epstein in München gethan hat, ist eine sehr gute Idee, nur müssen die Muster nicht so verfahren und wüst sein. Wozu haben sich denn geniale Künstler, wie Adolf Schrödter, hingesetzt und ein ganzes Buch voll der geschmackvollsten Schnurstickereien aufgezeichnet, wenn die Herren dergleichen nicht benutzen? Es sei bei dieser Gelegenheit gesagt — und wir werden noch öfters Anlaß haben, es zu wiederholen — daß der ganz materielle Vortheil die Gewerbetreibenden schon zwingen sollte, sich nach künstlerisch schönen Mustern umzuthun; denn die Wohlgefälligkeit der Form übt eine solche unbedingte Macht aus, daß man ihren Besitz vor Allen wünschen wird. Dazu kommt, daß das einmal beschaffte schöne Muster nicht schwerer herzustellen ist, als das häßliche, und der Käufer nimmt es doch gewiß gern in den Kauf oder er wird gar um seinetwillen ein solcher aus dem bloßen Beschauer.

Der s. g. Paletot ist ein Kleid, welches künstlerischer Ausbildung fähig war. Leider hat man diese, soweit sie überhaupt stattfand, in die Künstler- und Studentenwelt verwiesen und ist dann zu dem philisterhaften, regulären Ueberzieher zurückgekehrt oder hat möglichst groben Stoff in knappster Ausdehnung an dessen Stelle gesetzt, so daß die also Bekleideten wie wandelnde Dintenwischer aussehen. Der Heidelberger Student hat einstweilen den schottischen Plaid adoptirt. Ein Mantel, gut getragen, hindert niemals die zum Gehen oder Sprechen nöthige Armbewegung, ja man kann, mit ihm bekleidet, mit weit größerer Annehmlichkeit einer Dame den Arm bieten.

Die Weste allein, obgleich ihr das Hemd den Platz streitig macht, kann noch als Tummelplatz für wohlgefälligen Schmuck in Bezug auf den Stoff betrachtet werden. Freilich ist der Raum, den ihr das Hemd und die durch die Mode gebotene Kürze übrig läßt, klein genug; aber es kann doch noch ein Weniges von Mustern hineingewebt oder gestickt werden. Grafe & Reviandt in Elberfeld haben gute Cachemirmuster geliefert und zwar abgepaßte, nicht zu große, welche letztere auf der kleinen Fläche, die heutzutage die Weste bietet, allemal ein Fehler sind. Ebenso unpassend sind große Muster für Beinkleider. Unsere Zeit hat sich auch hierin frischweg in das äußerste Extrem begeben. Das gewürfelte Zeug, das sich so gut macht, so lange das Muster ganz klein bleibt, so daß es in der Ferne ganz verschwindet, ist mit der Zeit ganz groß karrirt geworden. Und diese geraden Linien und Vierecke, selbst auf den großen Mantelflächen der Damen, wegen der Zerschneidung der Falten unerträglich, sind auf den Herrenbeinkleidern so gewachsen, daß z. B. ein rothes Viereck erst beim Knie endet und dem nun folgenden grauen Platz machen kann, so daß Ober- und Unterschenkel in verschiedenen Farben einhergehen, gerade wie die Trabanten und Läufer im Mittelalter ein blau- und ein rothbekleidetes Bein hatten. Für Herrenbeinkleider sind daher einzig schmal herunterwärtsgestreifte oder ganz kleine Muster zu empfehlen. Uns sind solche aus den Fabriken von J. Ney in Stuttgart und Kissel und Krumbholtz in Böblingen angenehm aufgefallen. — Die Gleichmacherei unserer Tracht wird noch am glücklichsten von den unteren Ständen fern gehalten. Sieben blaue Fuhrmannshemden von Gustav Münzinger in Ulm zeigten ein jedes eine andere hübsche Stickerei als Kante auf Kragen und Achsel entlang. Wir erinnern nur hierbei, daß die bairische Regierung vor längerer Zeit einen Erlaß an die Dorfvorsteher ꝛc. ausgehen ließ, um zur Erhaltung volksthümlicher Trachten zu wirken. Leider haben wir versäumt, über den Erfolg dieser Maaßregel Erkundigung einzuziehen, hören aber vielleicht darüber von den dortigen Freunden. — Im nächsten Artikel von der Frauentracht.

Der Parlirer Peter, Peter Arler genannt.

Die Familie Arler genießt in der Baugeschichte des Mittelalters einen wohlverdienten Ruf. Der Name Heinrich Arler ist mit dem größten Denkmale der germanischen Baukunst in Italien, mit dem Mailänder Dome unauflöslich verknüpft, in Peter Arler verehrt Böhmen seinen größten Baumeister des 14. Jahrhunderts. Und dennoch ist die Existenz einer Familie Arler überhaupt mehr als zweifelhaft und die größte Wahrscheinlichkeit dafür vorhanden, daß der Name Arler erst später erfunden, aus dem mißverstandenen Parlirer herausgedrechselt wurde. Das Verdienst, diese Frage angeregt zu haben, gebührt dem fleißigen böhmischen Archäologen F. Mikowez, welcher bereits im J. 1847, die auf Peter Arler bezüglichen Urkunden sammelte und auf die Wahrscheinlichkeit der Korruption: Arler aus Parler hinwies. Da aber Hr. Mikowez seine Ansichten in czechischen Zeitschriften niederlegte, blieben sie unbeachtet und selbst Näherstehenden fremd. Um die einmal angeregte Frage nicht in Vergessenheit kommen zu lassen, mögen die folgenden Zeilen, welche die Forschungen des Hrn. Mikowez übersichtlich darstellen, hier einen Platz finden.

Die gewöhnliche Meinung läßt Peter Arler, den Erbauer des Prager Veitsdomes, in Bologna geboren sein und giebt ihm zum Vater den Meister Heinrich Arler aus Gmünd in Schwaben. Nicht die größte Schwierigkeit, die uns in der Untersuchung der Lebensverhältnisse der beiden Meister begegnet, liegt darin, daß ihre uns bekannte Bauthätigkeit den Vater jünger erscheinen läßt, als den Sohn. Heinrich Arler ist der Erbauer des Mailänder Domes, der 1386 unter Gior. Galeazzo Visconti begonnen wurde. Peter, der

Sohn, übernahm nach dem Tode des Matthias von Arras den Weiterbau den Prager Domes. Dies geschah aber 30 Jahre früher, ehe der Vater nach Mailand berufen wurde, nämlich 1356. Peter Arler zählte damals 23 Jahre, war also 1333 geboren, welche Jahreszahl die Geburt des Vaters in das erste Jahrzehnt rückt. Daß man einem fast achtzigjährigen Greise die Leitung eines so lange währenden Baues, wie der Mailänder Dom war, anvertraute, ist schwer glaublich.

Auch der Ursprung aus Bologna ist nicht gegen Zweifel gesichert. Diese Annahme stützt sich wahrscheinlich auf dieselbe Urkunde, welche noch zuerst und allein den Namen Arler aufgebracht hat. Im Triforium des Prager Domes befindet sich das Brustbild Peter Arlers mit folgender Unterschrift:

Petrus Henrici Arleri de polonia, magister de Gemunden in Suevia, secundus magister huius fabrice, quem Imperator Karolus quartus adduxit de dicta civitate et fecit eum magistrum huius ecclesie et tunc fuerat annorum XXIII et incepit regere a. d. MCCCLVI et perfecit chorum istum a. d. MCCCLXXXVI quo anno incepit sedilia chori illius et infra tempus prescriptum etiam incepit et perfecit chorum omnium sanctorum et vexit pontem Multaviae et incepit a fundo chorum in Colonia circa Albeam.

Hr. Mikowez hat leider dieses Denkmal keiner näheren Untersuchung werth gehalten und sich damit begnügt, den Namen Arler als eine Verstümmelung des Parler, das de polonia als eine Verbesserung des gewöhnlichen „aus Bologna" aufzufassen. Als ein Pole tritt uns also der Vater Heinrich Arler entgegen. Ist dem so, dann ist der Name Arler um so zweifelhafter, darüber aber so lange keine unbedingte Gewißheit zu erlangen, bis jene Steinschrift in Bezug auf ihr Alter, ihre Aechtheit eine genauere Untersuchung erfahren hat.

An Gründen, die gegen den Namen Arler sprechen, fehlt es aber auch sonst nicht. Die beiden Inschriften in dem gleichfalls von Peter erbauten Kolliner Domchore helfen uns zwar nicht weiter, es sei denn, daß sie, obgleich gleichzeitig, den Namen Arler nicht kennen. Die eine böhmische Inschrift lautet in der Uebersetzung also:

„Dieser Chorbau wurde begonnen im Jahre d. H. 1360 den 13. Januar, unter der Regierung des durchlauchtigsten Herrn Karl von Gottes Gnaden römischen Kaisers und böhmischen Königs durch den Meister Peter aus Brandyen (z Brandyc)."

Da diese Inschrift die deutlichsten Spuren einer späteren Erneuerung an sich trägt, so ist wohl der letzteren das sinnlose Brandyc für „Gmundyc" zuzuschreiben.

Die zweite, wohlerhaltene Inschrift, über deren Ursprung aus dem 14. Jahrh. kein Zweifel herrschen kann, sagt:

„Incepta est haec structura sub anno dni m.ccc.l.x..... februi, temporibus. serenissimi. principis. dni. Karoli. dei. gra. imperatoris. romani. regis. bohemie. p — petr. de. g...dia. lapicidari.

Desto wichtiger sind die Aufschlüsse, die wir aus dem liber judiciorum bannitorum civitatis Hradczanensis 1350—1395 erhalten. Die materiellen Verhältnisse und die Lebensstellung unseres Meisters müssen günstig genug gewesen sein, da er 6 Jahre 1360—1366 im Hradschiner Rathe saß, und im Besitze mehrerer Häuser sich befand. Zwei derselben ließ er 1383 auf seine Frau Agnes einschreiben, ein drittes kaufte er 1386 auf dem Platze Poheralez vom Goldschmiede Dominik. Seine Wohlhabenheit ging auf die Söhne über, deren er vier: Paul, Nikolaus, Wenzeslav und Johann besaß. Im Laufe von drei Jahren haben sie drei Häuser käuflich an sich gebracht. Aus dieser geschäftlichen Betriebsamkeit ist das häufige Vorkommen der Familie im liber j. b. begreiflich. Niemals aber wird weder Peter noch seine Söhne mit dem Namen Arler bezeichnet, regelmäßig dagegen der parlerius oder parlerz dem Personennamen hinzugefügt. Petrus dictus Parlerz; Petrus idoneus vir, magister nove fabrice Pragensis ecclesie, dictus de Gmynda; Petrus Parlerz; Petrus lapicida dictus perlerius; Petrus dictus parler; magister Peter lathomus; unter diesen Namen allein kommt Meister Peter in den Gerichtsbüchern vor. Peters Bruder Michael, der das gleiche Gewerbe trieb, führte gleichfalls den Beinamen: bald lathomus, bald parlerz, ebenso seine beiden Söhne Wenzeslav und Johann, welche dem Vater im Stande folgten; dagegen findet sich dieser Beiname, ebensowenig als das apokryphe Arler, bei dem dritten Sohne Nikolaus, welcher den geistlichen Stand erwählt hatte. Gegenüber diesen zahlreichen Beweisen, daß der Erbauer des Veitsdomes sich weder selbst Arler nannte, noch von seinen Zeitgenossen so genannt wurde, daß ihm vielmehr sein Amt eines Parlirers zum Beinamen allmälig erwuchs, verschwindet das einzige entgegengesetzte Beispiel des „Petrus Henrici Arleri" unter der Büste im Domchore. Um aber die Sache zum Abschluß zu bringen, wären weitere Nachforschungen theils in Schwäbischgmünd, theils im Prager Domarchive wünschenswerth, welche letzteren wir Hrn. Mikowez in Prag hiermit empfehlen.

Bei dieser Gelegenheit mag noch eines Sprachfehlers berichtigend Erwähnung geschehen, welcher seit Tschischka's Beschreibung des Stephansdomes in allen kunstgeschichtlichen Handbüchern Eintritt gefunden. Dort wird ein Meister Wenzla aus Klosterneuburg angeführt. Nun ist aber Wenzla kein Familienname, sondern der Genitiv des böhmischen Personennamens Wenzel oder Wenceslav und demnach der Meister Wenzla in einen Meister Wenzel umzuwandeln.

Springer.

Lithographie.

Album-Blätter im mittelalterlichen Style in lithographirtem Farbendruck von D. Levy Ellan in Köln. Leipzig. Verlag von E. Wengler. Fol. 3tes Heft. Preis: 1 Thlr. 10 Sgr.

Auch dieses Heft besteht, gleich den bisher erschienenen, bereits besprochenen Lieferungen*) aus vier Blättern. Sie enthalten ebenfalls Abbildungen von einheimischen, nur in Köln befindlichen Kunstwerken. — Aus dem reichen Schatze von älteren Glasgemälden, welche bekanntlich das nördliche Seitenschiff des Domes schmücken, theilt der Herausgeber ein seiner Ausführung wegen interessantes Beispiel mit. Es ist dieses die in der oberen Hälfte des zweiten Fensters eingefügte Darstellung des Stammbaums Christi, durch die darauf befindliche Jahreszahl 1509, datirt. In einfacher Weise erhebt sich hier aus der Brust des auf Kissen und Teppichen ruhenden Abraham der geldige Stamm. Seine sich zu den Seiten erstreckenden Verästelungen, hin und wieder durch rosige Weintrauben und nur spärlich mit Blätterwerk verziert, tragen die Brustbilder der Könige u. s. w. in bekannter genealogischer Aufeinanderfolge. Das Ganze, auf hellblauem Grunde sich bis zu der von einer Glorie

*) Kranach-Jahrgang des D. Kunstbl. (1853) Nr. 48.

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 43. Donnerstag, den 26. October. 1854.

umgebenen Maria, mit dem Jesuskinde auf dem Schooße, emporrankend, ist trefflich stylisirt. Sowohl die Anordnung der einzelnen Figuren neben- und übereinander, wie die Zeichnung derselben im Ganzen und Einzelnen, namentlich in den Gewändern, ist überaus klar und einfach. Denselben Charakter der Einfachheit und eines reineren Geschmackes trägt auch die Färbung. Sie, weit davon entfernt, durch Farbenpracht zu bestechen, wirkt vielmehr durch eine weise Oekonomie und durch eine umsichtige Benutzung des weißen, farblosen Glases harmonisch und beruhigend auf das Auge. Hierdurch aber zeichnen sich vornämlich die alten Fenster des Kölner Domes überhaupt vor vielen anderen, fast gleichzeitigen Fensterbildern aus. So zeigen sie z. B. im Verhältniß zu manchen reich ausgestatteten Glasgemälden, mit denen die Kirchen Nürnbergs geschmückt sind, einen bei weitem engeren Anschluß an die Architektur, als diese. Es bedarf nur eines flüchtigen Vergleiches jenes in dem vorliegenden Hefte enthaltenen Beispiels des Kölner Glasbildes mit der Darstellung von dem Stammbaum des Jakob, welches den mittleren Theil des in der St. Lorenzkirche befindlichen Volkamer'schen Fensters *) füllt, um sich sogleich davon zu überzeugen. In diesem bekundet sich vor Allem ein Streben nach malerischem Effekt. Auf ihm erscheint alles bunt und farbig. Der ganze Raum des Glases ist mit Figuren und Arabesken bedeckt und dem reinen Lichte durch den fast gänzlichen Mangel von weißem Glase nur spärlich der Zutritt gestattet. Während somit bei diesem und so bei den meisten Glasgemälden der Nürnbergischen Kirchen das Fenster zu einem, fast teppichartigen, Bilde wurde, behandelte der Meister der Kölner Fenster sie vielmehr ihrem eigentlichen Zwecke gemäß als Fenster, indem er sie, ohne das Tageslicht abzusperren, gleichsam nur mit Bildern verzierte.

Die zweite, diesem Hefte beigegebene Abbildung ist von nicht minderem Interesse, als jenes Fensterbild. Sie vergegenwärtigt eine alte Stickerei mit der Darstellung einer Intronisation. Das Original, eine Arbeit aus dem Anfange des 16. Jahrh., befindet sich in der St. Andreaskirche in Köln und zeigt, auf einer kreisrunden Fläche, die Ceremonie und die Trachten der dabei betheiligten geistlichen Würdenträger in genauer Detaillirung. In Bezug auf das Kostümliche enthält sie manche Eigenthümlichkeiten, und verdient somit auch in dieser Hinsicht eine genauere Beachtung.

Gleich den früheren Lieferungen, so bringt auch diese wiederum eine Abbildung eines der buntbemalten Standbilder von den Säulen des Domchors. Es ist die der überaus reich und geschmackvoll ornamentirte Gewandfigur der Jungfrau Maria. Sie kann als ein vorzügliches Beispiel für die treffliche Behandlung der Draperie aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts gelten. Das vierte und letzte Blatt, eine Nachbildung des im Dome aufgestellten und auch in Farben restaurirten heiligen Christoph, hätten wir dagegen gern entbehrt und statt dessen lieber ein weniger allgemein bekanntes und nicht Jedermann zugängliches Kunstwerk vervielfältigt gesehen. Zudem leidet auch gerade dieses Blatt an einigen Druck- und Farbenmängeln, die der Wirkung des Ganzen schaden. Im Uebrigen jedoch zeichnet sich auch dieses Heft durch dieselbe sorgfältige Behandlungsweise aus, die wir bereits bei Beurtheilung der ersten Hefte zu rühmen Gelegenheit hatten. **H. Weiß.**

*) Vergl. die Abbildungen in: G. Eberlein, deutsche Kunstwerke aus dem Mittelalter u. s. w. Stuttgart, 1848. Blatt I.

Zeitung.

Berlin. S. M. der König hat nachstehenden Königlich bayerischen Hof- und Staats-Beamten folgende Auszeichnungen Allergnädigst verliehen:

1. Den Rothen Adler-Orden zweiter Klasse mit dem Stern: dem Staatsrath von Fischer.

2. Den Rothen Adler-Orden zweiter Klasse: dem Ministerial-Rath von Hermann.

3. Den Rothen Adler-Orden dritter Klasse: dem Hofmaler Adam, dem Ober-Postrath Waldmann, dem Civil-Bau-Inspektor Zieblandt.

4. Den Rothen Adler-Orden vierter Klasse: dem Portraitmaler Bernhardt in München, dem Fabrikanten von Cramer-Klett in Nürnberg, dem Bezirks-Ingenieur Petri in München, dem Kammerjunker und Eisenbahn-Betriebs-Inspecter von Schellerer in Bamberg.

Der Prof. Böttticher, welcher an der k. Akademie der Künste und an der allgemeinen Bauschule seit einer Reihe von Jahren Unterricht ertheilt und zu den besten Zeichnern von Ornamenten ꝛc. gehört, hat sich vor Kurzem bei der philosophischen Facultät der hiesigen Universität als Docent habilitirt und wird daselbst, als gründlicher Kenner der griechischen und römischen Architektur, über diesen Gegenstand im nächsten Winterhalbjahr seine Vorlesungen beginnen.

Wie das „C.-B." bemerkt, sind aus hiesigen industriellen Anstalten, namentlich aus den größeren Maschinenfabriken, in letzter Zeit eine große Anzahl der geschicktesten und tüchtigsten Arbeiter abgegangen, um Anerbietungen zu folgen, welche ihnen von Oesterreich her gemacht wurden. Die Bedingungen, welche durch die von den österreichischen Unternehmern bestellten Vermittler gemacht werden, sollen außerordentlich lockend sein.

K. T. **München.** Die Künstlerzunft auf Chiemsee. Geht man von hier, wo die Künste blühen, in die frischen und grünen Berge gen Salzburg, wo die Natur sich eines ihrer Paradiese angelegt hat, so darf man den Chiemsee nicht versäumen, der ebensosehr durch seine großartige Natur fesselt, als durch das Kunsttreiben, welches diese hervorgerufen hat. Wer auch nur einmal an einem heitern warmen Sommertage die himmlische Ruhe dieser wahrhaft bezaubernden Gegend genossen, wen der schimmernde Glanz des Sees mit seinen bewaldeten Ufern', wen die wunderbar schönen Linien und Formen der lang ausgedehnten Alpenkette, zumal bei Sonnenauf- und Untergang auch nur einmal entzückt hat, der vergißt nie wieder, was er gesehen und genossen. Der Künstler sieht, fühlt und studirt das Alles mit eigenthümlich klarem Auge, denn es ist bekannt, daß man durch die Meisterwerke der Kunst auf eine Menge von Dingen in der Natur aufmerksam wird, die man zuvor völlig übersehen hat. Ununterbrochenes Studium der Natur ist wiederum ein wesentlicher Quell der Kunstschöpfung, das wissen auch die Münchner Künstler recht gut und kaum ist die liebe Sommerzeit da, so wandern sie in hellen Haufen in das Gebirge.

Das ist ein alter, löblicher Brauch. Ihn befolgte schon im Sommer 1828 Maximilian Haushofer, jetzt ein ganz berühmter Landschafter und Professor in Prag. Er gerieth auf die Fraueninsel im Chiemsee und blieb bis der trübe Herbst den Wald bunt färbte. Aber er kam die folgenden Jahre wieder und zu der Bewunderung der schönen Natur gesellte sich in ihm die Liebe zur schönen und liebenswürdigen Tochter seines Wirthes, seiner jetzigen Gemahlin, und seine Bilder vom Chiemsee strahlten im Widerschein seines doppelt glücklichen Daseins. Kein Wunder, daß sie auf Künstlernaturen wie Schilderungen eines Eldorado wirkten, und so strömte mit jedem neuen Sommer eine immer größere Zahl von Künstlern gen Frauenchiemsee. Unter den vielen war auch Ruben, der, obwohl Figurenmaler, doch auch ein warmes Herz für die Schönheit der landschaftlichen Natur besitzt und der bald ebensosost in das schöne, seelenvolle Auge der jüngeren Wirthstochter als auf das schöne Inselland und seine Bewohner blickte. So wurde denn der Chiemsee auch für Ruben, was er bereits für Haushofer geworden war: Wiege häuslichen Glückes und seines künstlerischen Ruhmes. Alle die schönen Bilder aus dem Klosterleben, auch das Ave Marie sind auf Chiemsee entstanden. Das Motiv zu dem zuletztgenannten Bilde (ein Jüngling, ein Mönch und eine Tirolerin in einem Kahn auf dem See, haben die Ruder niedergelegt und die Hände andächtig betend gefaltet) ist das Ergebniß einer Wasserfahrt, die Ruben mit seiner Geliebten und einem Mönch unternommen hatte. Das Bild hat eine sehr große Popularität gewonnen und mußte wohl, aus liebeswarmem Herzen geflossen und von geschickter Künstlerhand fixirt, in jeder empfänglichen Brust wiederklingen. — Allmählig wurde der Chiemsee zu einem wahrhaft ergiebigen Born der Kunst. Ein ziemlich geräumiges, zweistöckiges Wohnhaus wurde der Sammelplatz und Wohnort der Künstler zur Sommerzeit. Seit 1832 ist ein Album angelegt, welches aus Versen, Skizzen und Illustrationen von abenteuerlichen Verfassern geistreich zusammengebracht ist, mit jedem Jahre an Werth und Interesse gewinnt und wie ein großer Schatz verwahrt wird. Im Jahre 1840 wurde eine wohlgeordnete Künstlerzunft gestiftet nach Regel und Sitte des sechszehnten Jahrhunderts und das Ding bleibt um so lebendiger im Schwunge, da Haushofer und Ruben mit ihren Familien jedes Jahr mindestens zwei Monate auf Chiemsee zubringen. Durch ein Schild im Speisezimmer wird jeder Fremde erinnert, daß hier eine Künstlerzunft hauset. Die Vorderseite enthält die vereinigten Wappen von Albrecht Dürer und der Münchner Künstlerschaft, die Rückseite ein humoristisches Bild. In der Mitte desselben steht das Wohnhaus des Chiemsee; ein schlanker Künstler schlüpft hinein, ein wohlgenährter tritt heraus. Darunter die Worte: „so gehet man hinein" und: „so kommt man heraus." Es soll dieses aber nicht bloß das materielle Wohlbefinden andeuten, sondern auch, wie man hier für das Studium der Kunst befähigter wird und als wohlgebildeter Künstler zurückkehrt. — Auch im Harz sind zwei Punkte, von denen sich Aehnliches rühmen läßt: Kloster Michaelstein bei Blankenburg und das Forsthaus am Brocken. Darüber nächstens.

Hr. **Nürnberg.** Fünf deutsche Staaten und Regierungen sind ferner den gemeinnützigen Zwecken des „Germanischen Museums" zur Unterstützung beigetreten. Die freie Stadt Frankfurt ist „ihrer Vorgängerin Lübeck auf nicht unwürdige Weise nachgefolgt. Die Fürsten von Lichtenstein, von Reuß, ältere und jüngere Linie, sowie der Landgraf von Hessen haben ebenfalls einen jährlichen Geldbeitrag bewilligt. — Es scheint fast, daß auch hier das alte Wort sich bewahrheiten soll, daß die Letzten die Ersten sein werden. Doch kommen die Entschlüsse der Größeren nach mehr Hindernissen auch später, so sind sie um so wirksamer.

Auf der Herrentrinkstube, dem Lokale der permanenten Ausstellungen des Albrecht-Dürervereins, hängt gegenwärtig aus Buchsbaumholz geschnitzt, das ziemlich umfangreiche Portraitmedaillon Thorvaldsen's, welches jener Verein als Mitglied des Kunstvereins in Christiania gewonnen hat. Nach Berichten von dort ist dasselbe von einem norwegischen Bauernjungen, Ole Fladager, geschnitzt worden. Dieser Bauernjunge muß aber ein tüchtiger Künstler sein; denn sein Werk ist von hoher Vollendung und mit solcher Fertigkeit ausgeführt, daß als sicher anzunehmen ist, er habe dieses nicht als erstes gearbeitet. Was er früher geliefert, wissen wir nicht; jedenfalls aber verdient Ole Fladager, daß man auf ihn aufmerksam werde.

Kunstvereine.

Bekanntmachung,

die Ausstellungen der Kunst-Vereine zu Danzig, Königsberg in Pr., Stettin und Breslau in den Jahren 1854/55 betreffend.

Die verbundenen Kunst-Vereine zu Danzig, Königsberg in Preußen, Stettin und Breslau werden, wie in den Jahren 1852/53, so auch vom 15. December 1854 bis Ende Juni 1855, nach der oben angegebenen Reihenfolge der Städte, unmittelbar auf einander stattfindende Kunst-Ausstellungen veranstalten und damit Ankäufe von Kunstwerken zu öffentlichen Sammlungen und behufs Verloosung unter ihre Mitglieder verbinden.

Den geehrten Künstlern, welche diese Ausstellungen mit ihren Werken zu bereichern geneigt wären, wird Folgendes zur gefälligen Beachtung empfohlen.

1) Alle an die Kunst-Vereine zu richtende Schreiben, in so fern sie im Allgemeinen Angelegenheiten der Kunst-Vereine, nicht aber persönliche Interessen der Künstler betreffen, sind unter Kreuzband und mit der Bezeichnung: „Angelegenheit des Kunst-Vereins zu....." abzufertigen.

2) Zur Erleichterung der Absender werden:
in Berlin, der Inspektor der Königl. Akademie der Künste, Herr Maaß,
in München, Herr Conservator J. Fried,
in Düsseldorf, Herr Maler Ph. Lindo,
die Versendung der Kunstwerke übernehmen.

3) In Ermangelung einer bei Uebersendung der Kunstwerke ausdrücklich ausgesprochenen entgegengesetzten Bestimmung, gilt als Regel, daß die zu den Ausstellungen gegebenen Sachen den Cyclus vollständig durchlaufen, daher denn auch keine, der oben bezeichneten Reihenfolge der Ausstellungen widersprechende Anordnung zu berücksichtigen möglich bleiben wird. Die Ausstellungen beginnen

in Danzig	den 15. December	1854,
„ Königsberg . . .	„ 2. Februar	1855,
„ Stettin	„ 1. April	1855,
„ Breslau	„ 1. Mai	1855.

Demnach werden die zu diesen Ausstellungen bestimmten Gemälde einzusenden sein:

An den Inspektor der Königl. Akademie Herrn Maaß in Berlin bis zum 20. November 1854, oder spätestens an den Vorstand des Kunst-Vereins in Danzig, Herrn John Simpson, bis zum 10. December 1854 — an den Kunst-Verein zu Königsberg bis zum 28. Januar, — an den Kunst-Verein in Stettin bis zum 26. März — und an den schlesischen Kunst-Verein in Breslau bis zum 28. April 1855.

4) Die Gemälde müssen unumgänglich an die sie enthaltenden Kisten mit Schrauben befestigt, die Kisten aber nicht nur zugeschraubt, sondern auch über den Fugen mit starkem Papier verklebt werden. — Bei solchen Bildern, welche an den Deckeln oder den Seitenwänden der Kisten zur Raumersparung mit Schrauben befestigt werden, ist es durchaus erforderlich, dieselben noch außerdem durch Kreuzgurte gegen das Herabfallen zu sichern. Bei Sammelkisten soll außer den am Deckel und Boden angeschraubten Bildern höchstens noch eine Zwischenschicht zulässig sein. Unnöthiges Gewicht, also zu schwere Rahmen und Kisten, ist zu vermeiden, dessenohngeachtet aber muß die Kiste stark genug sein, um nicht eingedrückt zu werden.

Ein Zettel mit Angabe des Malers, des äußersten Preises oder Werthes und des dargestellten Gegenstandes, welcher bei Landschaften und Genrebildern mit besonderer Genauigkeit anzugeben sein wird, ist an den Blendrahmen oder an die Rückseite des Hauptrahmens der Gemälde zu befestigen. — Wo diese Vorschrift nicht beachtet wird, trägt der Uebersender jeden Nachtheil, der durch etwanige Beschädigung oder Verwechselung geschehen könnte.

5) Copien, deren Einsendung für die Vereine mit Kosten verbunden ist, bleiben unbedingt von den Ausstellungen ausgeschlossen.

Gemälde, welche schon in einer frühern Ausstellung der östlichen Kunst-Vereine sich befunden haben, werden nicht zum zweiten Mal angenommen, vielmehr dem Einsender, unter Nachnahme der Kosten der zweiten Einsendung, auf seine Kosten zurückgeschickt.

6) Die Verpackungs- und Frachtkosten bezahlt der die Kunstwerke empfangende Verein, jedoch mit Ausnahme der Postsendungen, welche letztere nur portofrei angenommen werden. Es muß dem betheiligten Vereine aber vor der Absendung der Kunstwerke durch Fracht, unter der Adresse der zu §. 2. genannten Empfänger, davon durch die Post eine kurze Benachrichtigung mit Angabe der Größe der Kunstwerke und der Signatur der Kiste dergestalt zeitig gegeben werden, daß nach dem gewöhnlichen Postenlaufe noch hinreichende Zeit für den betheiligten Verein bleibe, um die zur Sache gehörigen Verfügungen zu treffen. Kunstgegenstände, vom Auslande eingehend, müssen, als zu öffentlichen Kunst-Ausstellungen bestimmt, an der Grenze deklarirt werden, indem nur in diesem Falle ein Erlaß der tarifmäßigen Zoll-Abgabe eintritt.

7) Künstler und Privatpersonen, die von den Vereinen nicht aufgefordert sind, haben sich wegen der Uebersendung an dieselben zu wenden; alle directe Sendungen ohne diese Vermittelung gehen auf Kosten der Herren Einsender.

8) Die östlichen Kunst-Vereine verpflichten sich, die Kunstwerke sowohl auf dem Transport, als während der Ausstellungen, nach dem von dem Eigenthümer angegebenen Werthe zu versichern und im Falle eines Unglücks den Künstlern und Besitzern die eingehenden Versicherungssummen sofort auszuzahlen. Eine weitere Verpflichtung oder Gewährleistung wird von den Vereinen nicht übernommen.

9) Das Oeffnen und Schließen der Kisten erfolgt in Gegenwart eines Künstlers und zweier Vorstands- oder Vereinsmitglieder, als Urkundspersonen. Ueber etwa wahrgenommene Beschädigungen der verpackt gewesenen Kunstgegenstände wird ein besonderes Protokoll aufgenommen, von den Urkundspersonen unterzeichnet, und muß dieses der Zusender als Beweis gegen sich gelten lassen.

10) Der Ankauf der Kunstwerke wird dem betreffenden Künstler von demjenigen Einzelverein, bei welchem derselbe stattgehabt hat, sofort angezeigt, und hiernächst wird auch von diesem, gleich nach Beendigung der Ausstellung, die Zahlung geleistet.

11) Die Rücksendung der eingesandten Kunstgegenstände erfolgt binnen 14 Tagen nach Beendigung der Ausstellung in Breslau. Nach Ablauf von 3 Monaten, mithin den 15. September 1855, hört für die Kunst-Vereine jede Haftung für nicht zurückerhaltene Gegenstände auf, daher denn etwanige Reclamationen in dieser Beziehung binnen der bezeichneten Frist angemeldet werden müssen.

Königsberg, im August 1854.

Namens der Kunst-Vereine zu Danzig, Königsberg in Pr., Stettin und Breslau

deren Haupt-Geschäftsführer,
W. B. Schindelmeisser.

Wir benutzen diese Gelegenheit, um den für die oben genannten Kunst-Vereine sehr beschwerlichen Umstand zur Sprache zu bringen, daß, während alle Eisenbahnen in Deutschland die Bilderkisten beim Transport in Bezug auf den Preis als gewöhnliches Frachtgut behandeln, die Ostbahn allein sie als Sperrgut betrachtet, und dadurch die Versendung um ⅓ vertheuert, obgleich doch die Verschickung stets in Massen geschieht, welches jene Maßregel um so weniger zu gebieten scheint. Möchten die betreffenden Behörden sich geneigtest veranlaßt finden, der Beförderung der Kunstwerke einen Vorschub zu leisten, welcher der Förderung der Kunst zu Gute kommt. D. Red.

Concurrenz-Aufforderung
für
Kupferstecher und Galvanographen.

Der Kunstverein in Magdeburg wünscht ein Vereinsblatt für 1855 und fordert die Herren Künstler hiermit auf, Abdrücke der von ihnen vollendeten oder bis Ende 1854 zu vollendenden Platten an den unterzeichneten Vorstand bis 1. Januar 1855 einzusenden.

Das Blatt darf sich nicht schon im Kunsthandel befinden, auch noch von keinem andern Verein als Kunstblatt gegeben sein, und darf auch im Jahre 1855 keinem andern Vereine zur Verfügung gestellt werden, bevor wir nicht unseren Bedarf an Abdrücken erhalten haben.

Dieser unser Bedarf erstreckt sich auf 1200 Abdrücke. Bei Einsendung des Probeblattes ist zugleich der Preis anzugeben, der für diese Anzahl von Exemplaren zu zahlen sein würde. Die Ablieferung derselben muß bis zum 1. April 1855 geschehen.

Magdeburg, den 7. October 1854.

Der Vorstand des Magdeburger Kunstvereins.
Dr. Schneider, Geschäftsführer.

Kunstliteratur.

Ueber die Bedeutung der modernen Romantik mit Rücksicht auf die bildende Kunst. Von J. Große. Geh. 6 Sgr. — Berlin, Schindler.

Ein Kunstgespräch in Versen von C. Freiburger. 8. Geh. ⅓ Thlr. — Hamburg, Hoffmann u. Campe.

Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben von W. v. Schadow. Lex. 8. geh. 2 Thlr. 16 Gr. — geb. 3 Thlr. — Berlin, Besser'sche Buchh. — Wir kommen darauf zurück.

Torso. Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten von A. Stahr. 1. Theil. gr. 8. geh. 3 Thlr. — Braunschweig, Vieweg u. Sohn.

Charikles, Bilder altgriechischer Sitte von W. A. Becker, in 2ter Aufl. berichtigt von K. F. Herrmann. 1. u. 2. Band. gr. 8. geh. — pro 2 Bde. 5⅓ Thlr. — Leipzig, Fr. Fleischer's Verlag.

Thorvaldsen's Arbeiten und Lebensverhältnisse im Zeitraum 1828 bis 1844. Von J. M. Thiele. N. d. D. Original bearbeitet v. C. F. Hillerup. 16tes Heft. imp. 5. — 13⅓ Sgr. — Leipzig, Lorck.

Vorschule der Kunstmythologie. Von E. Braun. Fol. in engl. Einbande. 5 Thlr. — Gotha, J. Perthes. — Wir kommen hierauf zurück.

Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von F. Kugler 11. und 12. Lief. Geh. à 1 Thlr. 6 Sgr. — Stuttgart, Ebner u. Seubert. — Mit diesen Lieferungen beginnt der 3. Theil der kleinen Schriften des Verfassers. Er beschäftigt sich vorzugsweise mit der neueren Kunst und ihren Angelegenheiten, und erscheint deßhalb auch zugleich unter einem, auf diesen Umstand hindeutenden Separattitel. Den hauptsächlichen Inhalt bilden Berichte, Kritiken und Erläuterungen aus dem Decennium von 1831—1841. Ein weites Gebiet der Kunstbetrachtung wird nach den verschiedensten Richtungen hin durchwandert; nicht blos die Werkthätigkeit der Kunst wird ins Auge gefaßt, sondern auch die Grundsätze des Schaffens werden erörtert; die äußeren Verhältnisse der Kunst, ihre Stellung zum Leben und im Leben, die Forderungen des Künstlers an die Außenwelt u. s. w. werden in Erwägung gezogen; Neigung und amtliche Pflicht haben diese Aufsätze hervorgerufen. Man kann dem Verfasser nur dankbar sein, daß er das hier und da in den verschiedensten Zeitschriften Zerstreute, in eine wohlgeordnete Sammlung zusammenstellte.

Trier und seine Alterthümer von P. Braun. Gr. 16. geh. 12 Sgr. — Trier, Braun's Verlag.

J. Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst. Herausgegeben v. L. Lohde. N. Ausgabe. 1 bis 6 Heft. Gr. 4. à 1⅓ Thlr. — Hamburg, J. A. Meißner.

Die Bauwerke in der Lombardei vom 7. bis 14. Jahrh. gez. und durch historischen Text erläutert. Von F. Osten. 8. Heft. Imp. Fol. 4 Thlr. — Darmstadt, Leske.

Handbuch der gesammten Photographie, von A. Martin, 4. Aufl. gr. 8. Geh. 2 Thlr. — Wien, C. Gerold's Verlagsbuchh.

Kurze Beschreibung der Vasensammlung Sr. Majestät des Königs Ludwig in der Pinakothek zu München von O. Jahn, gr. 16. geh. ½ Thlr. — München, Lindauer.

J. Siebmacher's großes u. allgemeines Wappenbuch in einer neuen Aufl. Herausgeg. von O. T. v. Hefner. 6. Liefrg. gr. 4. Kart. 1 Thlr. 18 Sgr. — Nürnberg, Bauer u. Raspe.

Illustrirte Bücher.

200 deutsche Männer, in Bildnissen und Lebensbeschreibungen, herausgegeben von L. Bechstein, 21—25 Lief. Gr. 4. — Leipzig, G. Wigand.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Einzelne Blätter.

Die Grablegung Christi. Gem. v. Pietro Perugino. N. d. Orig. gez. von F. Lair. In M-t. gest. von Albr. Schultheiß. Gr. Fol. Chin. Pap. 5 Thlr. — Insbruck, Fr. Unterberger. Vergl. Deutsch. Kunstblatt No. 27. Beiblatt.

Christus: „Vater Dein Wille geschehe"; gem. v. Raphael; gest. v. C. Gonzenbach. — Fol. 1⅔ Thlr. — München, Fr. Eppen. — Vgl. D. Kunstblatt No. 27.

Die unbefleckte Empfängniß. Gem. v. Murillo, lith. v. J. Bauer. Gr. Fol. Tondr. 1 Thlr. 10 Sgr. — Wien, Fr. Paterno.

Die ausziehenden Christen. Gruppe aus dem großen Freskogemälde: die Zerstörung von Jerusalem von Wilhelm Kaulbach, gest. v. H. Merz. Fol. 3 Thlr. 6 Sgr. — München, literar. artist. Anstalt.

Mirjam, gem. von Köhler, gest. v. Steifensand. Vereinsblatt für die Mitglieder des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen. Quer Fol. 5 Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel.

Die Verlobung. (Seitenstück zum Kindtaufsschmaus) gem. v. Geyer; lith. von Fr. Hanfstängl. Qu. Fol. Chin. Pap., 2 Thlr. — Dresden, F. Hanfstängl.

Der Taufgang, gem. v. Ranftl, lith. v. Danthage. Tondr. 1⅓ Thlr. — Ebendaselbst.

Die Siesta, gem. von C. Becker, in Mezzotinte, gest. v. H. Sagert, gr. Fol. 4 Thlr. — Berlin, Sachse u. Comp.

Eberjagd, gem. v. F. Gauermann, lith. v. Weixelgärtner, gr. Fol. Tondr. 2 Thlr. — Ebendas.

Die Ruine, gem. von Fr. Gauermann, lith. von Schrödel. gr. Quer Fol. Tondr. 2 Thlr. — Ebendas.

Franz Joseph I., Kaiser von Oesterreich. Kniestück. N. d. Büste des Prof. Halbig, lith. von H. Kohler. Fol. Tondr. ⅓ Thlr. — München, Kohler u. Comp.

Elisabeth, Kaiserin von Oesterreich. Kniestück (2. Aufl.) phot. v. F. Hohlbach, lith. von H. Kohler. Fol. Tondruck ½ Thlr. — Ebendas.

Amalie, Königin von Griechenland, in ganzer Figur (Seitenstück zu König Otto I.), gem. v. E. Rietschel, lith. von Fr. Hanfstängl, Fol. chin. Pap. — Ebendas.

Rainer, Erzherzog von Oesterreich und Marie Karoline, Erzherzogin von Oesterreich, — 2 Bl. Kniestücke, gem. v. Karl Blaas, lith. v. Fr. Leybold. Fol. w. Pap. à 26½ Sgr., chin. Pap. à 1 Thlr. 3½ Sgr. — Wien, L. T. Neumann.

Karl Ludwig, Erzherzog von Oesterreich, Kniestück, gez. und lith. v. Kriechuber. Fol. w. Pap. 26½ Sgr., chin. Pap. 1 Thlr. 3½ Sgr. — Ebend.

Georg, Herzog z. Sachsen-Altenburg. Gem. v. Joh. Stieler, lith. v. Fr. Hanfstängl. Fol. chin. Pap. 1½ Thlr. — Altenburg, Schnuphase'sche Buchhandlung.

Das Ausstellungsgebäude der ersten deutschen Industrieausstellung in München, im Jahre 1854, lith. v. Ant. Doll. Quer Fol. Farbendruck 25 Sgr. — München, Fr. Hohe u. Brugger.

II. Größere Werke.

Die Bibel in Bildern von J. Schnorr v. Karolsfeld, 6. Lief. Fol. ½ Thlr. Prachtausgabe 1 Thlr. — Leipzig, G. Wigand.

Güldenes A. B. C. Gez. von Gustav König, gest. v. Julius Thäter. Quer-4. In Callico geb. 1½ Thlr., in Leder geb. mit ersten Abdrücken auf chin. Pap. 2½ Thlr. — Gotha, Justus Perthes. — Der geniale Urheber des Luther-Buchs hat hier wieder ein sehr ansprechendes mit vielem Gemüth und sinnig geführter Hand vollbrachtes Werk geschaffen. Es sind die sämmtlichen Buchstaben des Alphabets, als Anfangsbuchstaben behandelt und mit biblischen Bildern geschmückt. Aber die Buchstaben sind nicht müßig. Sie leiten Sprüche aus der Bibel ein, welche vom „Also hat Gott die Welt geliebt" ꝛc., bis zum „Zeuch mich dir nach" ꝛc. so schön ausgewählt sind, daß dieses Alphabet zugleich durch Bild und Wort in Wahrheit ein güldenes wird. In den seltneren Fällen bietet der Spruch selbst den Stoff zur Darstellung, wie z. B. im „Bleibe bei uns" ꝛc. oder im „Lasset die Kindlein zu mir kommen" ꝛc. Bei den meisten Buchstaben ist daher — eine willkommene Bereicherung — der Stoff zum Bilde aus andern, aber verwandten Bibelstellen genommen, welche dann unter dem Buchstaben mit ganz kleiner Schrift angegeben sind. So z. B. findet sich im **C.**, welches den Spruch einführt: „Christum lieb haben ist viel besser, denn alles Wissen" (Ephes. 3. 19), die Darstellung zu Joh. 12. 5, wo Maria kommt, dem bei Tische sitzenden Herrn die Füße zu salben. So eint das **J**, in dessen Stamm eine schlanke Lilie emporwächst und das den Spruch hat: „In der Welt habt ihr Angst; aber seid getrost, ich habe di Welt überwunden (Joh. 16, 33.) die beiden Darstellungen: wie (Joh. 20, 16) Christus zur Maria das „Rühre mich an" spricht, und wie (Math. 26, 5, 6.) der Engel am Grabe den beiden Frauen das: „Fürchtet euch nicht" zuruft. — Man weiß, mit wie vielem Ausdruck König seine Figuren auch in kleinem Maaßstabe zu zeichnen versteht, und welch' ein Meister er in der Composition ist. Aber besonders hervorgehoben zu werden verdient noch: die maßvolle und höchst gefällige Anwendung der Arabesken und einer sinnigen, aber einfachen Symbolik. — Sehr schätzenswerth ist, daß der Verleger ein mit so wahrhaft frommem Sinn und in so allgemein ansprechender Weise gearbeitetes Werk zu einem so niedrigen, wie dem oben angegebenen Preis, hergestellt hat, und somit seiner inneren Bestimmung, der allgemeinen Verbreitung, wirksam entgegengekommen ist.

Aus Königs Friedrichs Zeit. Kriegs- und Friedenshelden. v. A. Menzel. 2. Liefrg. Fol. 3½ Thlr. V. d. Schrift 5½ Thlr. — Berlin, A. Dunker. — Keith, Seidlitz und Winterfeldt sind die drei Helden, welche in diesem Hefte vorgeführt werden. Wie bei den drei vorausgegangenen Blättern hat der Künstler auch hier seine Männer nicht, so zu sagen, in Porträtsituation aufgefaßt, sondern sie jedesmal mitten in ihrer historischen Thätigkeit gleichsam überrascht und aufs Korn genommen, als ob sie keine Zeit gehabt hätten, um einem Maler zum Porträtiren zu sitzen, da sie so viel Geschichte machen mußten. Deshalb haben aber diese Bilder auch diese große Unmittelbarkeit des Ausdrucks und diese Lebendigkeit, welche so anziehend wirkt. — Keith steht, mit einem Reiterrock angethan, hinter einer Hecke; mit dem Prospective in der Hand schaut sein Auge aufmerksam in die Ferne. Er steht, wie wenn er, ein allzeit fertiger Held, nur sein Stichwort erwartet, um aufzutreten — um in dem Bilde zu reden, welches Fontane in seinem Liede von Keith gebraucht, wo der Dichter ihn mit einem tüchtigen Schauspieler vergleicht, der nach der Verbannung aus dem Vaterlande sich mit Glück auf den verschiedenen Kriegstheatern der Welt versucht. — Seidlitz, der flinke Reiter, den man sich fast nicht anders denken kann, als zu Pferde, ist auf dem Bilde eben im Begriff, dasselbe zu besteigen. Daß das eine unschöne Beinbewegung giebt, verschlägt Menzeln natürlich nichts, dem die Unmittelbarkeit der Erscheinung über Alles geht, und bei dem man dergleichen in dem Kauf nehmen muß; entschädigt er doch glücklicherweise dafür stets durch Vorzüge. — Winterfeldt finden wir im Zimmer, wo Pläne und Karten auf dem Tische von seiner strategischen Thätigkeit zeugen. Aber er bindet sich eben den Degen um, da er augenscheinlich eine Meldung erhalten hat, die seine persönliche Gegenwart heischt. Wir finden dieses Porträt besonders ansprechend, ohne uns gegen die Vorzüge der andern beiden zu verschließen. — Eduard Kretschmer hat alle drei geschnitten und dabei seine längst bekannte Bravour glänzend bewährt.

Umrisse zu Bürgers Balladen. Von Moritz Retzsch. Neue Ausgabe. Quer Fol. Geh. 1½ Thlr. — Leipzig, E. Fleischer.

Photographisches Album, enthaltend: Ansicht des ehemaligen Rathhauses der „Freiheit-Brügge" zu Brügge. Ansicht des Kaivert zu Brügge. Rathhaus zu Brügge. Schloß Stolzenfels am Rhein. Der Dom zu Cöln (Südseite, den 29. Juni 1853). Theil des Westportals der St. Gudulakirche zu Brüssel. Denkmal der Königin der Belgier. Madonna von Michel Angelo in der Liebfrauenkirche zu Brügge. Glasgemälde im Dom zu Cöln. Schloß Schönberg am Rhein. — Von den Originalen abgenommen von Joh. Franz Michiels. Erste Lief. Fol. 20 Thlr. (Jedes Blatt einzeln 2 Thlr.). — Köln, F. C. Eisen.

Beiträge zur Kenntniß der Backstein-Architektur Italiens, v. L. Runge. N. Folge 3. und 4. Heft. Imp. Fol. In Mappe. à 2½ Thlr. — Berlin, Th. Grieben.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Als zweiter Theil von Dr. Chr. H. Schmidt's Handbuch der Photographie dessen Anwendung der

Chemie auf die Photographie,

oder die Elemente der Chemie, erläutert durch die photographischen Manipulationen; die Verfahrungsarten der Photographie bei Anwendung von Metallplatten, von trocknem oder feuchtem Papier und von mit Collodion und Eiweiß überzogenen Glastafeln: eine genaue Anweisung, sich alle zur Photographie erforderlichen Chemicalien und Reagentien darzustellen, anzuwenden und die Ueberreste auf das Vortheilhafteste zu benutzen; die neuesten Verfahrungsarten und photographischen Erfindungen, unter andern die photographische Nachahmung von Banknoten, Werthpapieren ꝛc. und Mittel, diesen Betrug zu verhindern; und endlich das Aetzen der Lichtbilder und die Lithophotographie. Von Barreswil u. Davanne. Mit erläuternden Figuren. 8. Geh. 1 Thlr. 10 Sgr. oder 2 fl. 24 Kr.

Durch obiges Werk bekommen diejenigen Photographen, die nicht mit der Chemie vertraut sind, einen richtigen Begriff hinsichtlich des Herganges und des Zweckes der einzelnen photographischen Operationen. Die neuesten Entdeckungen und Verfahrungsarten der berühmtesten Photographen, unter andern: Die Lichtbilder durch die Kupferdrucker- und durch die Steindruckerpresse zu vervielfältigen, dürften Vielen sehr willkommen sein.

In der Dieterich'schen Buchhandlung in Göttingen ist neu erschienen:

Denkmäler der alten Kunst

nach der Auswahl und Anordnung von C. O. Müller.

Zweite Bearbeitung durch R. Wieseler.

Band I. Lief. 1—5. Quer-Fol. geh. 5 Thlr.

Preisermäßigung.

Bis Ostern k. J. ist durch alle Buchhandlungen für 1 Thlr. Pr. Cour. (bish. Preis 3 Thlr.) zu erhalten:

Die Säulenordnungen nach Vitruv mit einigen Säulenordnungen von den vorzüglichsten alten Monumenten und deren Abweichungen mit ersteren verglichen, nebst einem Anhange der Tempelgattungen. Mit einer Anweisung, wie solche nach richtigen Verhältnissen können gezeichnet werden. Zum Unterricht für Kunstschulen, Gymnasien, Baubeflissene und Freunde der Architektur. Herausgegeben von J. C. Hummel, Professor an der Königl. Akademie zu Berlin. Mit 30 Kupfertafeln. gr. 4. cart.

Billig sollte jeder gebildete Mensch die Säulenordnungen kennen, da sie uns so oft im Leben begegnen und das Merkwürdigste sind, was die Kunst hervorgebracht hat. Das obige Werk bietet sich als zuverlässiger Führer dazu an.

Berlin, im October 1854.

Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 44. **Donnerstag, den 2. November.** **1854.**

Inhalt: Die Berliner Kunstausstellung. (Fortsetzung.) — Die Industrie-Ausstellung in München. IV. — **Kunstliteratur.** Anleitung zum Unterricht im Freihandzeichnen ꝛc. von S. Fürstenberg. K. Bräuer. — **Zeitung.** Berlin. Nürnberg. Wien. Pesth.

Literatur-Blatt Nr. 22.

Die Berliner Kunstausstellung.

(Fortsetzung.)

Die Landschaftsbilder.

II.

Die Düsseldorfer: **Schirmer.** — **A. Leu.** — **Hans Gude.** — **W. Portmann.** — **Morten Müller** u. A.

Wenn wir in Bezug auf den charakteristischen Unterschied der Richtungen gegenwärtiger Landschaftsmalerei besonders hervorheben, daß dieser bei der allgemein herrschenden, naturalistischen Behandlungsweise wesentlich in der verschiedenartigen Technik der Künstler beruhe, so bewahrheitet sich dies zunächst am schlagendsten durch eine aufmerksam sondernde Betrachtung sämmtlicher ausgestellten Gemälde nach eigentlichen Schulgruppen. Leider sind wir hierbei, was die Landschaftsbilder anbetrifft, fast einzig auf nur zwei größere Gruppen und zwar auf die der Düsseldorfer und die der Berliner beschränkt. Die Provinzen, und so auch die Akademie in Königsberg, haben nur wenige Arbeiten eingesandt; desgleichen München, daß diesmal seine eigene große Ausstellung zu versorgen hatte. Die belgische und französische Schule ist, namentlich auf dem landschaftlichen Gebiete, so gut wie gar nicht vertreten und was uns von Italien überkam, verliert sich fast gänzlich in der Gesammtmasse jener genannten Hauptgruppen. Zur Bestätigung des Gesagten möge folgende genaue Zählung der an die Akademie gemeldeten und demnach im Ausstellungskatalog verheißenen Landschaftsbilder dienen.

Die Gesammtzahl der betreffenden Oel- und Aquarellgemälde mit Einschluß der See- und Architekturstücke umfaßt nicht weniger als 423 Nummern von Einzelwerken, zu denen sich 117 Maler bekennen. Dabei ist die Menge der Aquarellen und Zeichnungen so gering, daß sie im Verhältniß zu der Fülle von Oelgemälden kaum in Anschlag zu bringen ist. — Von diesen 423 Nummern wurden aber allein 390 von 87 Künstlern und 3 Damen, die in Berlin und dessen nächster Umgebung ihren Wohnsitz haben, angemeldet, wogegen Düsseldorf nur 16 Bilder von 16 Malern einzusenden versprach. Von München gingen nur 3 Anmeldungen mit 9 Landschaftsbildern ein, während Königsberg mit einer gleichen Zahl von Künstlern nur 3 derartige Gemälde zur Anmeldung brachte. Zu den noch weniger zahlreichen Verheißungen von Landschaften nichtdeutscher Maler, gehören endlich, nächst dem Bilde von Calame, 2 Gemälde aus Belgien und 2 aus Italien.

Wir bemerken im Voraus, daß es bei der großen Ueberzahl von Gemälden, welche von berliner Malern eingesandt wurden, nach jener statistischen Uebersicht, nicht mehr befremden darf, wenn wir gerade unter ihnen auch die verhältnißmäßig größte Zahl von schlechten und mittelmäßigen Arbeiten finden. Es würde demnach zu voreiligen und ungerechten Urtheilen führen, wollte man beide Gemäldegruppen, als solche, ihrem gegenseitigen Kunstwerthe nach vergleichen und abwägen. Beschränken wir uns dagegen, wie recht und billig ist, aus jener Ueberfülle das Bedeutsamste herauszuheben und seinem Kunstwerthe nach dem der Düsseldorfer Gemälde gegenüberzustellen, so müssen wir nach bester Einsicht gestehen, daß sie sich in ihrem eigentlich künstlerischen Kerne wohl die Waage halten, daß sogar die berliner Künstler in technischer Beziehung, wenn auch nicht eine größere Vollendung, wie die Düsseldorfer, doch eine größere Vielseitigkeit, als diese, erkennen lassen.

Die Leistungen der düsseldorfer Landschaftsmaler, wie solche die gegenwärtige Ausstellung aufweist, erscheinen auch diesmal wieder in jener schon früher von uns besprochenen*), einheitlichen Richtung, als Werke einer Schule. Sie sämmtlich zeigen eine so eigenthümliche Uebereinstimmung, daß es einem geübten Auge nicht schwer werden kann, sie sofort aus der Gesammtmasse der vorhandenen Landschaftsgemälde herauszufinden. Mit zu den wesentlichen Ursachen dieser einheitlichen Auffassungs- und Darstellungsweise, die wir den Künstlern durchaus nicht zum Vorwurf machen wollen, gehören nächst den, bereits bei der verletzten Ausstellung angedeuteten, einerseits die eigenthümlich socialen Künstler-Verhältnisse Düsseldorfs, andrerseits aber, und dies zwar hauptsächlich, die Art und Weise, wie auf der dortigen Akademie das Studium der landschaftlichen

*) Vergl. die Beurtheilung der Landschaftsbilder der vorletzten Ausstellung im „Vischer-Jahrgang des deutschen Kunstblattes" (1852), insbesondere Nr. 48. S. 407 ff.

Natur vorbereitet und geübt wird. Jene, auf einem gedrängten Zusammenleben der Künstler innerhalb eines kleinen Stadtbezirkes beruhend, haben dann auch in ihren künstlerischen Beziehungen mehr ein gegenseitiges Aufnehmen derselben zur Folge, als dies z. B. bei dem getrennten Künstlerleben einer Stadt wie Berlin statt finden kann; außerdem aber bleibt die Lehre, als Fundament für die allgemeine Kunstrichtung immerhin auch hierbei das eigentlich Entscheidende.

Joh. Wilh. Schirmer, Professor in Düsseldorf, den wir als den eigentlichen Begründer der düsseldorfer Landschaftsmalerei betrachten müssen, von dem indeß gegenwärtig kein Bild die Ausstellung ziert, hatte sich, reich begabt mit einem feinen Sinn für das künstlerisch Schöne, an der Natur, als seiner gründlichsten Lehrerin, zum Meister herangebildet. Ein unausgesetztes Studium der mannigfaltigsten Naturerscheinungen, ein rastloses Bemühen diese in ihrer Gegenständlichkeit zu erfassen, verbunden mit einer Achtung vor den Werken der Schöpfung, wie solche jetzt nur noch selten gefunden werden dürfte, hatten ihm endlich diejenige Sicherheit und innere Kraft des selbständigen Schaffens gegeben, die fast allen seinen Leistungen den Stempel einer tieferen Vollendung aufdrückt. Das Studium der Natur wurde auch das Fundament, auf dem er seine Lehre gründete; weniger das der Technik. Ihre Ausbildung überließ er mehr der individuellen Anschauungsweise seiner Schüler. — „Im Sommer vor der Natur, im Winter vor der Staffelei", dies könnte der Wahlspruch derjenigen Schule sein, die Schirmer in Düsseldorf begründete.

Diese, allen düsseldorfer Landschaftsmalern gleichsam von Kindesbeinen an eingepflanzte Achtung und unausgesetzte Uebung vor der Natur ist es denn auch vornämlich was ihre Leistungen so einheitlich durchdringt und sie, so vielen nicht düsseldorfer Bildern gegenüber, nicht nur als verständige, vielmehr noch als wirklich empfundene Werke wirken läßt.

Wie es der sachgemäße Gang einer Schule mit sich bringt, daß aus den begabteren Schülern derselben allmälig Meister erwachsen, so entwickelten sich denn auch unter der sorgfältigen Leitung Schirmers, ausgezeichnete Talente zu überraschender Meisterschaft. An der Natur und den trefflichen Vorbildern ihres Lehrers herangebildet, strebten diese indeß nunmehr selbständig darnach, die natürlichen Erscheinungen mit ihrer eigenen, individuellen Auffassungsweise in Einklang zu bringen und so zu sagen, auf ihre Weise die Natur darzustellen. Hieraus entwickelte sich eine von der Schirmer'schen Richtung abweichende, die wir, doch nur im Gegensatz zu dieser, auch hier als den Beginn einer düsseldorfisch-naturalistischen bezeichnen können. Hatte nämlich die Schirmer'sche Auffassungs- und Behandlungsweise wesentlich das höhere Kunstziel der Landschaftsmalerei, die Gegenständlichkeit der Natur nur als Mittel zur Versinnlichung des wahrhaft Schönen und Erhabenen zu verwenden, im Auge, so ging deren Streben fortan wesentlich nach einer bloßen Naturnachahmung, wobei sie die Natürlichkeit der Darstellung zum Kunstzwecke erhoben. Beide Richtungen bildeten sich nebeneinander aus, indem jede ihre besonderen Anhänger fand. In ihnen beruht dann auch gleichzeitig ein entschiedeneres Auseinandergehen der eigentlich technischen Behandlungweise der Düsseldorfer; denn, während die Anhänger jener Richtung sich vorzugsweise darauf beschränkten, durch den Eindruck einer Totalität — durch Stimmung — die Phantasie des Beschauers mehr für das tiefere, poetische Element der Landschaft zu erschließen, und somit diesem die Natürlichkeit des Einzelnen unterordneten, strebten die Anhänger dieser Richtung hauptsächlich darnach, durch eine der Natur des Einzelgegenstandes entsprechende, ihn in seiner speciellen Wesenheit charakterisirende Darstellungsform zur Erscheinung zu bringen und so zugleich auf den Sinn und das Auge reizend und fesselnd zu wirken.

Den folgereichsten und bedeutsamsten Ausgangspunkt einer rein naturalistischen Behandlungsweise des Landschaftlichen bildeten die ersten, selbständigen Arbeiten von Andreas Achenbach. — Was Schirmer in jener Richtung durch seinen Sinn, gediegenes Studium und vollkommene Hingebung an die Natur erreichte, brachte Achenbach zugleich durch reiche, künstlerische Begabung zur Vollendung. — Wo indeß, wie in Düsseldorf, das strengere Studium der Natur überhaupt die allgemeine Basis künstlerischer Ausbildung ist, findet sich weniger ein eigentliches Copiren fremder Art, doch aber kommt jenes mehr oder minder bewußte Aufnehmen gewisser Darstellungsweisen vor, die, von ausgezeichneten Meistern geübt, den Werth einer allgemeinen Gültigkeit in sich tragen.

Die Mehrzahl der eingesandten düsseldorfer Landschaftsbilder bekundet diesmal mehr, wie früher, einen, wenn auch mannigfach individuell beschränkten, Anschluß an jene beiden, oben näher charakterisirten Richtungen.

Mit zu den begabtesten und strebsamsten Künstlern der neuesten Zeit gehören A. Leu und der Norweger Hans Gude.*) In ihren gelungensten Bildern äußerte sich zum erstenmale das Bestreben, die Schirmer'sche Auffassungsweise der Natur mit einer, allerdings überwiegend naturalistischen Darstellungsform, wie sie Achenbach hat, in Einklang zu bringen. Es gelang vor Allen ihnen, das von diesen Meistern Geleistete in sich aufzunehmen und, ihrer künstlerischen Individualität gemäß, selbständig zu verarbeiten. So wurden sie Vermittler zwischen der Idealität Schirmer's und dem Naturalismus Achenbach's. Dies, so wie ihre künstlerische Vollendung überhaupt, mußte ihnen mit Recht nach beiden Seiten hin den Erfolg sichern, den sie denn auch im vollsten Maaße bei Laien und Künstlern erreichten. Hierdurch aber wurden diese Werke wiederum eine wesentliche Grundlage für das fernere Studium der Düsseldorfer Landschaftsmaler und, für die Schule selbst, so zu sagen, Ton angebend.**) Dies bezeugen denn auch die meisten Landschaftsgemälde derselben, und so auch die, welche die Ausstellung schmücken. In ihnen klingt wesentlich, in einer mehr oder minder selbständig-künstlerischen Verarbeitung, jene Schirmer-Achenbach'sche oder, bestimmter gefaßt, jene Gude- und Leu'sche Behandlungsweise deutlich wieder.

Unter die hervorragendsten Leistungen der Düsseldorfer Landschaftsmaler zählen wir, auf der gegenwärtigen Ausstellung, nächst jenem, schon oben erwähnten Bilde von Weber, den „Schweizersee" von W. Portmann und die „Aussicht auf das Meer" von Morten Müller. Beide zuletztgenannten Künstler zeigen in ihren Werken nicht nur ein tiefes Eingehen in das Charakteristische des Einzelnen, sondern auch eine überaus feine Beobachtungsgabe derjenigen Bedingungen, unter denen sich das Einzelne, dem darzustellenden Naturmomente in Beleuchtung, Tageszeit u. s. w. entsprechend, zu einer harmonischen Totalwirkung unterzuordnen hat. Namentlich zeichnet sich das Bild von Morten Müller durch einen Reichthum von Motiven aus, die, wenn sie ihm die wirkliche Scenerie der Natur auch darbot, doch so glücklich im Bilde verarbeitet sind, daß wir neben der Wahl des Stoffes zugleich auch dessen künstlerische Gestaltung zu rühmen haben. Mit meisterhaftem Geschick ist hier nämlich das vielfach durchschnittene, über- und nebeneinander geschobene Terrain des Vorgrundes in Form und Farbe behandelt. Durch zarteste Nüancirung der Luftperspektive ist es mit dem tiefer liegenden Mittelgrund geeinigt und dieser wiederum, in reicher Abwechselung von Licht, Schatten und Helldunkel mit dem sich weithin erstreckenden, luftigen Hintergrunde zu einem geschlossenen Ganzen

*) Leider hat keiner von Beiden ein Bild auf die Ausstellung gesandt.

**) Wie wir hören, soll Gude die Stelle von Prof. Schirmer, der nach Karlsruhe berufen wurde, fortan einnehmen.

verbunden. Mit dieſem feinen Gefühl für die perſpektiſche Nothwendigkeit iſt denn auch gleichzeitig die Technik zur wahr und lebendig ſchildernden Sprache geworden. Im richtigen Verhältniß zur Wirklichkeit trägt ſie das dem Auge des Beſchauers zunächſt Liegende mit bewußter Sicherheit vor, wogegen ſie das dem Auge Entferntere auch je nach Maßgabe ſeiner Entfernung nur mehr und mehr andeutungsweiſe giebt. So aber wird das Auge unwillkürlich bis in die weiteſte Ferne des Bildes hineingezogen, der Sinn des Beſchauers erregt und ſeine Phantaſie fortdauernd beſchäftigt. Hätten wir an dem Bilde etwas auszuſetzen, ſo wäre es nur in der, zu ſeiner ganzen Dimenſion überhaupt etwas zu großen, Luftfläche die ſich nach links hinziehende, grauſchwere Regenwolke. Sie iſt Farbe geblieben und fällt ſomit umſomehr aus der ſonſt ſo wirkungsvollen und harmoniſchen Einigung des Uebrigen ſtörend heraus, als uns dies ſofort die Natur vergegenwärtigt. Die Landſchaft von Portmann bildet, ſeinem künſtleriſchen Werthe nach, ein würdiges Gegenbild. Von ihm gilt im Weſentlichen daſſelbe, was wir bei dem Bilde von Müller andenteten, nur daß es ſich von dieſem durch eine noch zartere, faſt zierlichere Ausdrucksweiſe unterſcheidet. Sie beruht auf einem mehr ſinnlichen Erfaſſen der Gegenſtändlichkeit, das gern jedem einzelnen, auch dem dem Auge entfernt liegenden Theile ſeine vollſtändige äußere Charakteriſtik in Form und Farbe bewahren möchte. So ſehr verführeriſch ein derartiges Streben iſt, ſo leicht kommt es zu einer, wenn auch beſtechlichen, doch kleinlichen Behandlungsweiſe. Hiergegen iſt Portmann indeß wiederum durch ein feines Gefühl für harmoniſche Totalität geſichert. Ihre Grenzen wird er nie überſchreiten, wenn er ſie gleich mitunter in einer etwas ſchroffen Weiſe berührt. Das auf der Ausſtellung befindliche Bild athmet Naturwahrheit. Seine überaus zarte und klare Behandlungsweiſe wirkt gleichſam erfriſchend. Noch belebender würde es indeß wirken, wenn man in ihm weniger die darauf verwendete Mühe und das zu Grunde liegende, ſtrenge Studium ſelbſt mitempfände.

Eine ähnliche Auffaſſung und Darſtellungsweiſe der Natur, wie die Portmann'ſche, läßt das „herannahende Gewitter im bairiſchen Hochlande“ von L. Schweich erkennen. Auch in dieſem Bilde feſſelt uns jenes fein beobachtende Eingehen in die Einzelerſcheinungen. Aber in der Landſchaft von Schweich tritt uns noch ein Anderes entgegen, das wir bei jenem Bilde vermiſſen. Es iſt ein eigentlich maleriſcher Reiz, den der Künſtler ſeiner Darſtellung durch eine ſorgfältige Vertheilung von Licht und Schatten, durch eine zwar einfache, aber nichts deſtoweniger wirkungsvolle Beleuchtung in ſo anziehendem Grade zu geben wußte. Er begleitet das Auge über das mit Haidekraut bewachſene, ſandige Terrain des Vorgrundes bis zu dem beſchatteten Gehölz, welches den Mittelgrund bildet, und verläßt es auch nicht auf ſeinem Wege in die Ferne, die, zu den Seiten jenes Gehölzes ſichtbar, ſich bis in den glitzernden Horizont verliert.

In anderer Weiſe wurden wir von der in techniſcher Beziehung jenen genannten Bildern naheſtehenden Landſchaft von H. Both berührt. Sie ſtellt eine „Parthie der Krakowa Haide an der Oſtſeeküſte“ dar. Dieſes Bild macht weniger einen harmoniſchen, als einen bunten Eindruck. Am wahrſten in der Farbe erſcheint der zum Theil beſchattete, ſandige Vorgrund. Das ſich hügelförmig erhebende Stück Sandboden im Mittelgrunde ſetzt ſich dagegen durch ein bis zur Unwahrheit geſteigertes Gelbroth von einem violblauen, ebenfalls zu ſtark betonten Wolkenſchatten, welcher über der Ferne lagert, in einer faſt grellen Weiſe ab. Hierdurch ſchon büßt das Bild an künſtleriſcher Wirkung ein. Es erinnert ſofort an ſeine Farbe. Es macht zwar einen blendenden Eindruck, zugleich aber auch den der Manierirtheit und — feſſelt nicht. Nur das in ihm ſich ausſprechende Talent zieht uns an.

Sichtlicher, als alle die beſprochenen Bilder bekunden den Einfluß Leu'ſcher Technik ein „Waſſerfall, Motiv aus Tyrol,“ von L. Jungheim und „ein Motiv aus dem St. Petersgrunde im Rieſengebirge,“ von F. Zencker. Beide Bilder zeigen ſomit in ihrer Vortragsweiſe viel Uebereinſtimmendes. Jenes zeichnet ſich indeß vor dieſem durch eine mehr künſtleriſche Selbſtbefriedigkeit aus, obgleich es bei aller gewandten Pinſelführung, dennoch an einer gewiſſen Trockenheit leidet. Am gelungendſten erſcheint uns der Hintergrund. Bei ſeiner Durchführung kam es aber auch mehr auf ein Erfaſſen einer ſich großartig darſtellenden Geſammtmaſſe, als, wie in der Durchbildung des Vor- und Mittelgrundes, auf ein harmoniſches Verarbeiten von charakteriſtiſch ſich ſondernden Einzelheiten an.

So macht denn die den Hintergrund bildende Felsmaſſe für ſich, namentlich im Verhältniß zu der getheilten Wirkung der mit Nadelholz bewachſenen Felsgeſteine im Vor- und Mittelgrunde, mehr den Eindruck des Koloſſalen, als den des Großartigen. Die vorderen Partien gleichen dagegen einem Complex ſorgfältig durchgeführter Studien. — In dem Gemälde von Th. Zencker herrſcht, wenn auch eine weniger trockene Technik wie in dem Bilde von Jungheim, doch ein ſo kalter Luft- und Lichtton vor, daß uns dieſer zunächſt an eine mehr ſubjektive Naturanſchauung des Künſtlers, als an die objektive Wirklichkeit des Naturmomentes ſelbſt erinnert. Wir werden durch dies Bild nur mittelbar berührt. Es wirkt trotz ſeiner zum Theil meiſterhaften Zeichnung — die ſich auch hier wieder in den Partien des uns entgegenſtrömenden Waſſerfalls, und in den der ſie umgebenden Felsmaſſen als das Ergebniß eifrigſten Naturſtudiums Geltung verſchafft — in der Farbengebung dennoch mehr als ein Dargeſtelltes, denn als ein ſich Darſtellendes.

(Fortſetzung folgt.)

Die Induſtrie-Ausſtellung in München.

IV.

Die Frauentracht: **Gürteltaſchen. Corſets. Gerſon. — Fenſtervorhänge. — Stickereien. — Stickmuſter** u. ſ. w.

Die Mode, welche, wie Hebbel die Frau Anton ſagen läßt, ſo lange vorwärts läuft, bis ſie nicht weiter kann und umkehren muß, die alſo in ewiger Pendelbewegung zwiſchen zwei Extremen begriffen iſt, befindet ſich eben jetzt in Bezug auf die Frauentracht in der glücklichen Mitte. Freilich nicht in Hinſicht des Hutes, wie ſchon oben bemerkt wurde. Da herrſcht eben auch das Ofenrohr in ſeiner glorreichſten Abſurdität. Der ſchützende Rand hat ſich vorne abgelöſt und iſt zu unwillkommenem Dienſtzwang in Form des Sonnenknickers in die Hand gefallen. Dann hat er ſich ſo ſehr nach hinten gerückt und ſo einzig auf den Schutz des Nackens kaprizirt, daß die fliegenden Blätter nicht Unrecht hatten, als nächſte Phaſe auch dieſen Reſt als herab-, und in die Hände des nachfolgenden Dieners gefallen zu denken. Nur der Sommer- und Gartenaufenthalt geſtatten noch die natürliche, den ſchönen Nacken und die Wangen freigebende Form. In ſeiner Corruption aber iſt der heutige Damenhut, wie uns auch die Damen beſtätigt haben, der abſolute Feind der ſo ſchönen und den meiſten (nicht wie falſchgewöhnte Augen behaupten den wenigſten) Geſichtern ſo äußerſt kleidſam und ſchön ſtehenden Friſur mit dem in Wellenlinien zurückgenommenem Haar (à la Valois, wenn wir recht berichtet ſind). Welch ein Glück, daß die Kaiſerin Eliſabeth dieſe Friſur trägt. Die Wiener und Prager Damenwelt hat darin zur Ehre des guten Geſchmacks eine Veranlaſſung zur Nachahmung gefunden. Stirn, Schläfe und Ohr, nicht mehr zugeklebt, eröffnen uns eine ganze Welt ſchöner Formen.

Der heutige Kleiderſchnitt iſt ebenfalls ſchön. Der Ausſchnitt oben hält ein angenehmes Maaß. Leibchen, Schulter und Oberarm

schmiegen sich den Formen an, die Brust giebt Raum zu den zierlichsten Stickereien; dasselbe thut der nach der Hand zu geöffnete Aermel und gestattet mitunter zu sehen, wie sich die schöne Linie eines weißen Armes von der feinen Hand aus in die hervorquellenden Spitzen verliert. Wenn doch der Schönheitssinn des schönen Geschlechts das Modependel hier zum Stillstand zwänge! Aber die offnen Aermel werden zu Extravaganzen verleiten, so wie der lang wallende Rock schon zu einer unanständigen Verlängerung der Taille zu verleiten anfängt, hinter der kaum noch eine gesunde und schöne Form geahnt werden kann. Wäre hier eine größere Stabilität zu erwarten, so würden auch die s. g. abgepaßten Kleider, welche sich so gut machen, mehr in Aufnahme kommen.

Wir können nicht umhin, hier einen Gegenstand der Damentoilette zu erwähnen, dem wir leider nicht in der Ausstellung, der er Ehre gemacht hätte, sondern außerhalb derselben in der Münchener Damenwelt begegnet sind. Es ist dies die im Mittelalter gebräuchlich gewesene Gürteltasche. Unser gelehrte Freund, Joseph von Hefner-Alteneck hat in seinem Werke: „Trachten des christlichen Mittelalters" mehrere solcher „Frauentaschen", wie er sie nennt, abbilden lassen. z. B. in der III. Abthl. 1. Lief. 3 Taf. und 6. Lief. 34 Taf. Diese sind in der Sammlung des Herrn Regierungsraths Martinengo in Würzburg; sie sind aus hellbraunem Hirschleder gemacht, die eine enthält 7 kleinere Täschchen, welche auf verschiedene Art durch zierliche Strüpfen zugezogen werden können, die andere hat ein stählernes Schloß und eben solche Beschläge.

Ganz so sind die Münchner nicht, aber kostbarer; denn sie sind von blauem Sammet und die Bügel sind von Silber und reich mit schön gezeichneten Buckeln beschlagen. Mit ähnlichen Buckeln ist auch der Gürtel verziert, an dem sie getragen werden, und von dem ein Riemen, der gleichfalls in einen Silberbeschlag endet, heruntergeht, woran die Taschen niedriger und höher geschnallt werden können. Im 2ten Jahrg. No. 43. wo wir aus dem angeführten Werke die schöne Tracht einer deutschen Frau um die Mitte des 16. Jahrh. abbildlich mittheilten, können unsere schönen Leserinnen wenigstens sehen, wie der Gürtel getragen wird. Es sollte dieser echt deutsche Brauch nicht vernachlässigt, sondern vielmehr gepflegt werden. Dinge, die man bei sich trägt, in das Unterfutter der Kleider zu stecken, ist weit unbequemer und wegen der unmotivirten Klumpsäcke die dadurch entstehen, weit häßlicher, als wenn man eigne zierliche Taschen zu den nothwendigen Gegenständen hat, die man nun einmal mit sich herumtragen muß. Den Namen des geschickten Mannes, der die Münchner Taschen verfertigte, haben wir leider nicht erfahren.

Welches Mißbehagen uns „ein Glaskasten mit 11 Stück Corsetten ohne Naht" von Carl d'Ambly & Comp. in Stuttgart verursacht hat, brauchen wir wohl nicht zu erzählen. Es wäre thöricht, wenn wir noch ein halbes Wort zur Bekämpfung der Schnürleiber sagen wollten. Möchte das Mädchenturnen das jüngere Geschlecht vor diesen orthopädischen Anstalten, worin Gesunde krank gemacht werden, bewahren, damit sie nicht als Kranke in diejenigen Anstalten zu kommen brauchen, wo Kranke wieder gesund gemacht werden sollen. Wir hatten diesen Zwangsjacken nie zuvor einige Aufmerksamkeit zu widmen Anlaß gehabt, jetzt müssen wir mit Erstaunen entdecken, daß ein Schnürleib nicht bloß eine Einengung der Taille ist, sondern daß es sich auch mit zwängender Gewalt gegen die unterhalb der Taille von der Natur vorgeschriebenen Linien und Formen richtet. Wie dabei noch Schönheit und Gesundheit möglich bleiben soll, ist ein Räthsel; ein noch größeres aber ist es, wie diese Unnatur die Mutterliebe hat besiegen können.

Die enganliegenden Leibchen der heutigen Damentracht haben als Ueberkleidung die Jäckchen geschaffen, welche sich so reizend in der Form herstellen und sich so hübsch verzieren lassen. Andere Ueberwürfe geben die Mantillen ab, die in Form, Farbe und Ausschmückung ebenfalls einen weiten Spielraum gewähren. Alles dies ersetzt die schweren Tücher, welche ohnehin die Damen selten zu tragen verstehen. Wirklich schöne Sachen auf diesem Gebiete hat Herm. Gerson, Hoflieferant in Berlin, ausgestellt. Da sehen wir eine weiße seidene Mantille mit einer sehr schön gezeichneten Weinguirlande bestickt; eine andere von Bastseide mit weißer Stickerei; die anmuthigsten Knabenanzüge, gleich hübsch im Schnitt wie in der Farbenzusammenstellung; ein schwarzseidenes Jäckchen für eine Dame mit überaus reicher und geschmackvoller Goldschnurstickerei; ein Mäntelchen von hellblauer poult de soi mit Strohstickerei, dazu einen gleichen Sonnenschirm; eine Pellerine auf Mull applicirt, so fein und duftig, daß wohl manch' schönes Auge mit Wohlgefallen darauf geruht hat; andere Mantillen von schwarzem Sammet und von weißer Seide, kurz es war Alles sehr schön und anmuthreich. Dachte man sich all' diese Herrlichkeiten belebt von jugendlichen Gliedern, von natürlicher Anmuth bewegt, all' diesen Schmuck geschmückt durch die einfachen edlen Formen der Natur, so erklärt sich die Anziehung, die der Gerson'sche Glaskasten haben konnte.

Wir theilen die, wie es uns vorkommt etwas gezwungene, Ansicht nicht, welche Perlen und Blumen, Federn, kostbares Edelgestein und edle und reiche Stoffe zum Schmuck für die Frauen verwirft. Das Weib soll sich schmücken; denn es ist seine Pflicht, zu gefallen, es ist ihm der Trieb dazu auch von der Natur eingepflanzt. Aber um so nothwendiger ist es, daß es den Sinn für Schönheit und Anmuth pflegt und nährt und wenn es sich schmückt, so habe jede Zierde keinen andern Sinn und keinen andern Ausdruck, als den, seiner Herrin zu dienen und ohne sie ganz bedeutungslos zu sein. Der Schmuck muß da sein und wirken und dennoch übersehen werden.

Für zu vieles Licht in den Zimmern sind Glasmalereien in den Fenstern immer die schönste Abwehr; kann man diese nicht haben oder beweglich anbringen, so müssen wir uns mit transparentgemalten Fenstervorhängen begnügen, von denen diejenigen natürlich die besten sind, welche am deutlichsten zeigen, daß sie wissen, was sie eigentlich vertreten. Die Fenstervorhänge von August Sievers in München sprechen dies aus. Sie wollen nicht bloße Schutzlappen, sie wollen Bilder sein, und manche derselben haben auch einen gemalten Goldrahmen um sich, der ganz übereinstimmt mit der Façon, welche jetzt an der Tagesordnung ist. Das ist passend, namentlich da die Ausführung der Bilder, wie z. B. eine Schweizerlandschaft, sehr gut genannt werden muß. Freilich, wenn die Tages-Illuminatrice, die Sonne, dahinter tritt, so legt sich der Schatten der Fensterstäbe wie ein Ballen von der einen Bergspitze zur andern. Bei einer ebenfalls recht gut ausgeführten „Madonna" haben diese Schattenstriche fast weniger zu bedeuten, da man aus den Kirchen her die Bleinäthe, die sie gewissermaßen hier repräsentiren, gewohnt ist. Durch einige märchenhafte Springbrunnen, welche von buntfarbigen Vögeln umflattert und von schimmernden Blumengehängen umrankt werden, ist denn auch dem Modegeschmack Genüge geleistet, und die Dinge sind wenigstens ganz hübsch gemacht. Auch die Fenstervorhänge von Emil Roller in München verdienen Erwähnung. Es sind da einige mit lustigen, in phantastischen Arabesken spielenden Dingen, welche für einen Eßsaal bestimmt zu sein scheinen. Die biblischen Darstellungen dagegen könnten besser sein.

Gardinen hat Albert Fürnkorn in Weingarten bei Ravensburg mit sehr bewunderungswürdiger Stickerei auf Mousseline ausgestellt. Vorzüglich beschäftigt ein etwa 8 Ellen langer Vorhang, welcher von einer Bäuerin gestickt sein soll, die Damenwelt. Es ist allerdings wunderbar, mit welcher relativen Naturwahrheit allerlei Blumen: Rosen, Mohn u. s. w., sogar mächtige Farrenkräuter wiedergegeben sind. Unten ist das würtembergische Wappen angebracht.

Das Ganze wird durch eine phantastische Rococozeichnung eingerahmt. Im Arrangement hätte es schöner und zweckvoller sein dürfen. Es ist das Zeugniß von einer Alles überwindenden und jede Aufgabe lösenden Nadel. Aber — die Muster, die Muster! Es ist bellagenswerth, daß einem solchen Aufwande technischer Kraft nicht ein künstlerisch schönes, dem Auge wohlgefälliges Muster untergebreitet wird. Dies, dünkt uns, sollte doch das allererste sein, welches man, wenn man ein Bravourstück zur Ausstellung fertigen lassen will, gar nicht genug überlegen, gar nicht sorgfältig genug herstellen lassen oder auswählen kann. Wo soll zuletzt die Handfertigkeit, die Virtuosität hin, die sich selbst nicht leiten kann, die aber doch durch Einsicht geleitet werden sollte? Ganz natürlich verfällt sie auf Abgeschmacktheiten, welche gewöhnlich den Charakter haben, daß man sich zu unlösbaren Aufgaben hinaufschraubt, daß man die Grenzen und den Zweck des Materials ungeschickt verkennt und nach Möglichkeit verkehrte Welt spielt. Oder ist es nicht verkehrte Welt, die Nähnadel mit der Radirnadel und dem Grabstichel zu verwechseln? Jalousieen sticken zu lassen, welche die Elsterthalbrücke vorstellen nach einem Stahlstich von Carl Mayer in Nürnberg, und diesen darunter zu hängen, um zu zeigen, daß wirklich eine Ahnung von dem Bilde auf die Mousseline gekommen ist. Mit welcher Gewandtheit hätte wohl nicht diese Hand ein wirklich schönes, für die Nadel komponirtes Muster ausgeführt? — G. F. Schmidt in Plauen, dem diese Versuche angehören, hat sonst recht hübsche Sachen, namentlich in gestickten Damenkleidern, geliefert. Noch besser aber gefielen uns die von Schneider & Bänzinger in Höchst bei Bregenz, welche wirklich sehr reizende, zart und duftig gedachte Zeichnungen präsentiren. Ebenso zeichnen sich v. Zwenger, Deffner und Weiß in Ravensburg durch gute, den Zwecken gemäß erfundene Muster aus.

Seltsam ist, daß die eigentliche Kunststickerei, die Buntstickerei, die fast ebensogern den Gegenstand zum Vorwand nimmt, um sich zu zeigen, als daß sie die Absicht hätte, ihn zu schmücken, daß diese so gar nichts Anziehendes darbot. Nichts als die herkömmlichen Papageien, Hunde und Blumen ohne Naturgefühl. Selbst bei J. A. Hirtel in Leipzig vorwiegend gewöhnliche, grellbunte, alte, dem heutigen Kunstsinne nicht mehr entsprechende Muster. Dazu kommt noch, daß man die Gegenstände der Darstellung gewöhnlich unpassend wählt, so daß man wo möglich die Füße auf einen Poniatowsky stellt und sich auf eine trommelnde Regimentstochter oder eine Katze setzt. Figuren lassen sich bei Stickereien nur mit Vorsicht anbringen, ihr eigentliches Gebiet ist die Arabeske, das Ornament, Pflanzen ꝛc. Die genannte Manufaktur hat auch allerlei Portraits u. dgl. als Bilder von Haaren anfertigen lassen. Gern gestehen wir ihr zu, daß ein Portrait Sr. hochseligen Majestät aus Haaren gestickt das Verwunderungswürdigste ist, was wir Derartiges gesehen haben, daß es sogar fast wie eine Lithographie aussieht, namentlich da die Zeichnung gut ist; doch aber ist eine einigermaßen gute Lithographie immer besser und wie leicht zu haben! Auch die überbunten Seidenstickereien (Damenkleider, Tücher ꝛc.) von G. Dimitrievits in Wien konnten uns keine Bewunderung ablocken.

Wir wissen nicht, was sonst heutzutage in Wollstickerei geleistet und geliefert wird; aber das auf der Ausstellung Vorgeführte zeigt, daß Kugler's erneute Hinweisung auf die Stickmuster von Prof. C. Böttticher bei Gelegenheit des Wiederabdrucks eines Artikels über dieselben in seinen „Kleinen Schriften" (Bd. 3. S. 8) völlig am Orte ist. Es heißt dort: „Nunmehr nennt den Styl ein Sichfügen in die Forderungen des Stoffes, in welchem der Künstler seine Gestalten bildet. Hier also wäre einerseits der weiche Charakter der Seide oder der Wolle, oder die Anwendung beider zugleich, andererseits, was das Wichtigere, das Mosaikartige der Arbeit zu berücksichtigen. Die erste Rücksicht empfiehlt u. A. die Ausführung von Blumen; die zweite verbietet alles kleinliche Detail, fordert eine mehr massenhafte Auffassung der Gegenstände, und begünstigt besonders das aus geraden Linien und Flächen zusammengesetzte Ornament, wie wir dasselbe z. B. bei den Italienern und Arabern finden: Sterne, Kreuze, Bandverschlingungen u. s. w., oder eine, diesem Ornament entsprechende, d. h. für dasselbe stylisirte Darstellung freier Naturformen, namentlich wiederum der Blumen. Die Anwendung des Ornaments wird aber bei den Stickereien meist schon aus dem Grunde anzurathen sein, weil sie nicht auf den Namen selbständiger Kunstwerke Anspruch machen, vielmehr eben nur zum Schmuck für Dinge des Gebrauchs dienen wollen." — Dies Letztere sei hier für alle Diejenigen wiederholt, die den Irrthum begingen, historische Darstellungen recht hölzern in Wolle zu sticken, unter Glas und Rahmen zu bringen und zu hohen Preisen auf die Ausstellung hinzuhängen.

Seit die Maschinen der jungen Damenwelt die Spindeln und gottlob auch den langweiligen Strickstrumpf aus der Hand genommen haben, ist im Laufe der Zeit manche andere Beschäftigung in Mode gekommen und wieder verschwunden. Gewöhnlich werden diese Beschäftigungen von der Kunst hergenommen und haben dann das Prinzip, Dinge, die wie Kunstwerke aussehen, auf einem leichteren, meist sehr mechanischen und geistlosen Wege herzustellen; denn die Kunst selber ist eben eine gar schwere Angelegenheit und läßt sich nicht ohne Studium, von Damen selten ohne eine Art von Emancipation, vollbringen.

Aber durch Abzählen von Stichen und durch Nadelstiche hin und her nach einer gegebenen Vorschrift eine Landschaft, eine Scene, die Copie eines bekannten oder berühmten Bildes darzustellen, das ist eine ganz bequeme Sache und zur Zeit der Blüthe dieser Beschäftigung erinnern wir uns, sogar gestickte Stiefelknechte gesehen zu haben. Die Seide machte der Wolle, diese, der größeren Dauerhaftigkeit der Farben wegen, den Perlen Platz. — Nachher kam die s. g. chinesische Malerei, eine Art Schablonenmalerei, auf. Es war dies aber zu wenig mechanisch und erforderte noch zu viele Phantasie, daher kam es bald wieder ab. Jetzt floriren die s. g. Kratzsachen, d. h. man kratzt mit einem scharfen Instrument die farbige Grundirung eines Porzellangeräths nach einer darauf angelegten Zeichnung aus. — Was es mit der Potichinomanie auf sich hat, welche eine Kunst, dem Glase das Ansehen des gemalten Porzellans zu geben und eine neue Damenarbeit sein soll, haben wir noch nicht Gelegenheit gehabt zu beurtheilen. Das Filetarbeiten ist auch vor nicht langer Zeit stark in Mode gewesen, und man konnte sich auf keinen Sopha setzen, ohne mit einem Stück Anti-Macassar-Filet auf dem Rock wieder aufzustehen. Wie angenehme Gelegenheit die heutigen Leibchen und Aermel den Damen zu schönen Stickereien geben, haben wir oben schon erwähnt. Aber sie sollten lernen, die Muster zu erfinden, sie sollten das nöthige Zeichnen für's Haus ebensowenig versäumen, wie man heutzutage die Musik für's Haus zu vernachlässigen pflegt.

In einem befreundeten Hause, wo wir vor längerer Zeit gastlich wohnten, setzte man uns den Kaffee in einem blauen Gefäß mit weißen Ornamenten herein. — Die Form der Kanne zeigte jene Stabilität, wie sie Fabriken festzuhalten pflegen; aber die daraufgekratzte Zeichnung lud zur näheren Betrachtung ein. Die eine Wange der Kanne zeigte eine offene Landschaft, ein ausgebreitetes Thal; da hinein schritt mit dem Rücken gegen den Beschauer ein junger Bursch mit dem Wanderstab in der Hand und dem grünen Busch am Hute; es lag etwas Frisches und Keckes in der Zeichnung. Wir drehten das Gefäß um. Da war ein Küchenraum abgebildet; am Herde stand die junge Maid und trocknete sich über dem Kochen mit dem Schürzenzipfel die Aeuglein. Beide anmuthige Bilder waren durch ein Rosengeflechte eingerahmt, die Rosen und Dornen des Lebens.

Oben über ſtanden einige Verslein vom Scheiden und Meiden und der treuen Liebe. Wir haben das Geräth oft hin und hergewandt und die beiden Bilder abwechſelnd betrachtet; zuletzt entdeckten wir noch auf dem Deckel einen zierlichen Kranz aus den feinen Formen des Waldmeiſters, welches ſo ſchön zu der übrigen Darſtellung ſtimmte. Ein weiblicher Name, den wir eingeſchrieben fanden, ſchien zu beſtätigen, daß die kunſtreiche Hand einer Freundin der Hausfrau dieſes Geräth gewidmet habe; wir ſchloſſen daraus, daß die Bilder nicht ohne Beziehung ſein mogten, allein wie ſchön und allgemeingültig ſind ſie nicht zugleich; recht wie ein gutes lyriſches, weil ein Gelegenheitsgedicht. Es erinnerte uns dies lebhaft an die Kratzübungen einer uns befreundeten künſtleriſchen Familie, die ſo viele anmuthige, allgemein verwendbare Zeichnungen zu Tage förderten, daß der Porzellanmaler, dem die Geſchirre zum Brennen übergeben wurden, klug genug war, die oft ſehr originellen Erfindungen zu ähnlichen Zwecken anderweitig zu verwenden.

Kunſtliteratur.

Anleitung zum Unterricht im Freihandzeichnen mit Rückſicht auf die Unterrichtsmethode der Brüder Ferdinand und Alexander Dupuis, nebſt einem Anhange: „Vorſchule der Perſpektive" von S. Fürſtenberg, Maler und Lehrer an der höheren Bürger- und Provinzial-Gewerbeſchule in Trier. Mit 30 in den Text eingedruckten Figuren und 2 Tafeln. Braunſchweig, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn. 1854.

Seit 1831 betreiben die Gebrüder Ferdinand und Alexander Dupuis in Paris den Zeichnenunterricht nur nach wirklichen Gegenſtänden. Zuerſt wird jedes Modell in gleicher Ebene mit der Bildfläche, alsdann durch einen gelenkigen Ständer (Polyschematisto) in verſchiedene Lagen gebracht, perſpektiviſch abgezeichnet. Sobald das Modell eine planimetriſche Figur iſt, kann man wohl ſagen, daß es in gleicher Stellung mit der Bildfläche, alſo geometriſch abgezeichnet wurde. Bei dem körperlichen Modell hingegen kann nur eine Fläche geometriſch erſcheinen. Es fehlt alſo das geometriſche Abzeichnen, indem eine vollſtändig gründliche Erkenntniß von der Geſtalt eines Modells nur dann erreicht wird, wenn es nach Grund- und Aufriß aufgezeichnet, und nach der Beleuchtung konſtruirt wird. 1846 wurde die Dupuis'ſche Methode in Stuttgart durch Bronner, 1847 in Darmſtadt von Herbold eingeführt. In Berlin machte der Kupferſtecher Profeſſor Eichens, welcher ſie in Paris erlernt hatte, 1849 einen Anfang im Unterrichten nach derſelben. Der Maler Fürſtenberg in Trier wurde 1850 von der Behörde nach Stuttgart geſchickt, um ſie von Bronner zu erlernen. Seit der Zeit unterrichtet er in derſelben. Eine Schrift Herbold's von 1848, in der ſchleſiſchen Schullehrer-Zeitung Nr. 42, 1849 recenſirt, enthält nur die Abbildung des Ständers und der viererlei Kopfmodelle. Fürſtenberg dagegen liefert die Abbildung von 48 Elementar-Modellen. Unſerer Meinung nach iſt eine weit geringere Anzahl von Modellen hinreichend, um das Abzeichnen in jeder Stellung zum Auge gründlich einzuüben. Die Modelle ſind größtentheils kleinliche und umſtändliche, bei welchen das Körperliche viel zu wenig in Betracht kommt. Wirkliche Gebäude von Draht in der Ausdehnung von 2 bis 2½ Fuß können doch nur kleinlich erſcheinen. Nach dem Zeichnen von Würfeln, viereckigen Säulen und Cylindern iſt es weit beſſer, gleich zum Zeichnen nach Gebäuden im Freien überzugehen. Gypsmodelle von Büſten und Statuen ſind zum Zeichnen in vollen Schulklaſſen gar nicht geeignet. Fürſtenberg ſelbſt erkennt auch, trotz ſeiner Vorliebe für die Dupuis'ſche Methode, den Werth des Zeichnens nach Vorzeichnung, Wandtafeln als weſentlich nothwendig an. Er ſelbſt unterrichtet 1½ Jahr nach Wandtafeln, ehe er das Zeichnen nach den Modellen beginnt. Die Gründe für den Gebrauch der Vorzeichnung ſind aber von ihm nicht erſchöpfend genug dargethan, indem nebſt anderen wichtigen Gründen der allerweſentlichſte (Freies Auffaſſen kann nur mit Hülfe der Vorzeichnung gründlich gelehrt und eingeübt werden.) überſehen iſt. Geometriſches und perſpektiviſches Verſtändniß müſſen erſt, wenn das Auffaſſen erlernt iſt, hinzukommen, und zwar nur, um das körperliche Verhältniß einzuſehen. Wo das freie Auffaſſen nicht als ein beſonderer Unterricht betrieben wird, bedient man ſich mechaniſcher Hülfsmittel. So gebraucht der Verfaſſer ein hölzernes Kreuz zum Abmeſſen der Verhältniſſe, desgleichen ein Pferdehaar an einen Fiſchbeinbogen geſpannt. Er nennt den Gebrauch dieſer Werkzeuge: Operiren. Ein anderes Mittel oder Erſatz des mangelnden Unterrichtes im Auffaſſen iſt dem Verfaſſer ſeine Vorſchule in der Perſpektive. Er will keine wiſſenſchaftliche Behandlung der Perſpektive, „wenn ſolche auch ausführbar wäre, weil dem eigentlichen Zeichnenunterrichte zu viel Zeit entzogen würde in einer Periode, wo der Schüler ſich Gewandtheit in der Ausführung (!!!) erwerben ſoll." Der Verfaſſer weiß nicht, daß die beſte Vorſchule in der Perſpektive nach Belehrung von G. A. Hippius die iſt, daß man einige Drahtmodelle zwiſchen einem Lichte und einer Wand hin- und herbewegt, wobei der Schüler durch den Schatten an der Wand in einer Stunde mit dem Verhältniſſe der perſpektiviſchen Erſcheinung vollkommen vertraut wird. Sonderbar, die richtige Wirkung ſtörend und nutzlos iſt die Andeutung der Schattenſeiten im bloßen Umriſſe, da ſolche Verſtärkung nur bei tiefen Linien und bei Reliefformen als Reliefſchatten-Andeutung zuläſſig iſt.

Handelte es ſich beim Zeichnenunterrichte um nichts Anderes, als um das Abzeichnen wirklicher Gegenſtände, ſo wäre mit dem bloßen Gebrauch der Modelle ſchon alles gethan. Es handelt ſich aber um ein Höheres, um die Kunſt in der Auffaſſung. Es bedarf hier der Schüler vielfältiger Uebungen und Anleitungen im Auffaſſen. Der Unterricht im Auffaſſen iſt ein geregelter Unterricht, welcher Sicherheit des Auges, Totalauffaſſung, Ueberblick über die Formen zum Ziel hat. Es iſt zugleich ein Unterricht, welcher von Anfang an zum Anſchauen im Sinne der Kunſt befähigen ſoll. Das einzig Gute der Dupuis'ſchen Methode iſt, daß das nothwendige Elementar-Modellzeichnen, um deſſen Einführung Peter Schmid bemüht war, und welches im Breslauer Schullehrer-Seminar ſeit 1832 unausgeſetzt betrieben wird, von Neuem wieder öffentlich zur Sprache kommt. Peter Schmid verwarf alles Zeichnen nach Vorzeichnung nur darum, weil er keinen ſchulgerechten, ſtufenweiſen Plan vom Einfachen zum Zuſammengeſetzten erkannte. Bei Dupuis iſt ebenfalls ein Verkennen der Sache der Grund ſolches Verwerfens und doch zeigt uns die Natur auf allen Wegen den gründlichſten Plan der Auffaſſung vom Planimetriſchen bis zum Körperlichen. Enthält nicht das große Feld planimetriſcher und zweiſeitig-ſymmetriſcher Form die Grundlage für alle Formenauffaſſung, als die einfachſte und leichteſte der Figur? Schließen ſich nicht bald hieran die ebenfalls noch planimetriſchen, ſeitlichen, unſymmetriſchen Formen, die uns jedes Schattenbild in den äußeren, einfachen Umzügen der Blumen- und Thierformen und der Menſchengeſtalt in ihren Profilen verführt? Zeigt uns die Natur nicht da überall den lehrreichen, großen Stoff für die Totalauffaſſung, auf welche Leonardo da Vinci hinweiſt, wenn er ſagt: „Ein junger Maler ſoll ſich unter Leitung eines guten Meiſters eine gute Art im Zeichnen angewöhnen und die ſchönen Umriſſe oder die äußerſten Züge der Figuren kennen lernen?" Iſt das Zeichnen und Auffaſſen auf dem Gebiete des Planimetriſchen nach ſeiner Theorie feſt eingeübt, dann erſt kann das Auffaſſen nach Modellen mit Vortheil begonnen werden. Jetzt bedarf der Schüler die geometriſche Erkenntniß durch den Grund- und Aufriß und das Verſtändniß der perſpektiviſchen Erſcheinung. Das Auffaſſen ſelbſt hat er ſchon gelernt; ſein Auge, mit den Hilfsmitteln

freier Auffassung bewaffnet, kann nun seine gymnastischen Uebungen mit völligem Bewußtsein an den körperlichen Formen vornehmen, und die Abzeichnung wird von Erfolg sein.

Merkwürdig ist aber, daß in der vorliegenden Schrift dem alleinigen Gebrauch der Modelle widersprochen wird, obwohl der Enthusiasmus für diese Methode bei dem Verfasser noch sehr bedeutend ist. Beiläufig erwähnt derselbe, daß an der höheren Bürgerschule zu Trier jede Klasse wöchentlich drei Zeichnenstunden hat, und daß der Zeichnenlehrer in die Reihe der wissenschaftlichen Lehrer und mit ihnen gleichgestellt ist.

K. Bräuer,
Maler und Zeichnenlehrer in Breslau.

Zeitung.

Berlin. Der General-Direktor der Königlichen Museen Hr. v. Olfers ist zum Mitglied des Staatsraths ernannt worden.

Dem Oberbaurath von Voit in München ist der rothe Adlerorden dritter Klasse verliehen worden.

Des Königs Majestät haben mittelst Kabinetsordre vom 18. Oktober d. J. der Stadt Köln zur Annahme der 100,000 Thlr., welche der Rentner Johann Heinrich Richartz seiner Vaterstadt Köln zum Neubau eines Museums zugewendet hat, die landesherrliche Genehmigung ertheilt.

Nürnberg. Die permanenten Ausstellungen des Albrecht-Dürer-Vereins, meistens von Erzeugnissen einheimischer oder Münchener Künstler besetzt, sind die bescheidensten; jedoch wer da weiß, wie es in Nürnberg, einst der hohen Schule der Kunst, jetzt mit dem Interesse für dieselbe beschaffen ist, muß der unermüdlichen Thätigkeit des Direktoriums jenes Vereins Anerkennung zollen, daß er wenigstens das zu Stande bringt, was uns so zum Genusse kommt. Unter vielem Mittelmäßigen, was nicht abgewiesen werden kann, bietet sich doch auch manches Gute dar, welches das Bedürfniß der wenigen Kunstfreunde zu befriedigen und das Interesse der Gleichgültigen, wo möglich, zu erregen im Stande ist. Die hauptsächlichsten, gegenwärtig ausgestellten Kunstwerke sind: Eine meisterhaft ausgeführte Landschaft von T. Bamberger: „Schlucht am Strande von Hastings in England"; eine „Partie am Neckar" von Salzer; eine „Partie bei Andorf, in der Nähe des Wendelsteins", von Rich. Zimmermann; „Luthers Tod" und „Luther und Melanchthon in einem Zimmer" von König; ein „Klostergarten" von Karst; die „St. Afrakapelle in Landshut" von Lochner; ein „fränkisches Bauermädchen, vor einem Marienbilde betend", von Maar in Nürnberg. Ein widerwärtiges Bild ist eine „Mutterliebe", darauf eine junge Frau, die dazu gar nicht aussieht wie eine Mutter, man kann nicht gleich sagen mit wie vielen Pfunden Kinderfleisches behangen ist, das sie, wie etwa ein Fleischer seine Waare, zusammenpackt. — Das vom Vereine für 1854 ausgewählte Vereinsblatt ist „das Abendgebet des Hirten" von Lotze, lithographirt von Hanfstängl.

Wien, Oct. Im Laufe dieses Sommers starb nach längerem Leiden in Ischl der Landschaftsmaler Steinfeld jun., der Sohn des verdienten Veteranen der hiesigen Landschafter Prof. Steinfeld. —

Die Wiener Zeitung brachte dieser Tage einen Bericht über den „Graner Dombau." — Ich theile Ihnen das Wesentliche über diesen ganz verunglückten Bau mit, der so ungeheure Summen verschlingt, ohne dem Lande und der Kunst mehr zu leisten, als einen Prunkbau, bei dessen Anlage wie Durchführung die moderne Kirchenbaukunst mit ihren geistigeren Intentionen und vertieferen Kunstanforderungen nicht betheiligt wurde. Die meisten Künstler, welche dabei beschäftigt, sind Talente zweiten Ranges, Grigoletti in Venedig, Meixner, Bonnani in Wien; die Tischlerarbeiten wurden dem Herrn Leistler übergeben, dessen Leistungen in der Regel in technischer Beziehung musterhaft, ja vollendet sind, während die Zeichnungen, nach denen sie gemacht werden, sehr viel zu wünschen übrig lassen. — Günstigeres läßt sich von Olmütz*) und Calocza berichten; an beiden Orten wurden Pläne vom Architekten Rösner bei dem Aufbaue von Altären verwendet (die Gemälde für den Altar in Calocza malte Prof. Kupelwieser), über die weit günstigere Urtheile laut werden. Bekannt wurde mir nur der gelungene Entwurf zu dem Altar in Calocza in Ungarn.

Der Bischof von Weszprim hat den Maler Soldalicz, einen Weszprimer von Geburt, mit Anfertigung einer Madonna in Lebensgröße für einen Hochaltar beauftragt. Der junge Künstler, ein Zögling der Wiener Akademie, der sich, vom Bischofe unterstützt, in Rom aufhält, hat sich dieses Auftrages in ehrenwerther Weise entledigt. In Vortrag und Auffassung steht man den Einfluß Kupelwieser's und Overbeck's.

Die kirchliche Kunst in Wien regt sich auch sonst recht lebendig. Vor Allem ist es die Ausschmückung der Altlerchenfelder Kirche, die erwähnt werden muß; dann die schon im Anfange genannte Restauration der Giebelfelder an dem Stephansdome. Das Gerüst wird schon theilweise herabgenommen, die Giebelblumen und einzelne Ornamente werden nach und nach sichtbar; wenn der Eindruck im Ganzen so vortheilhaft sein wird, wie das Detail, welches jetzt hervortritt, so dürfte damit ein bedeutender Schritt vorwärts geschehen sein. Die Aufgabe der Restauration des gesammten Domes wird nach glücklicher Vollendung eines so bedeutenden Theiles immer unaufhaltsamer an uns heranrücken, immer dringender wird eine solche gefordert werden, je mehr es sich zeigt, daß wir Architekten und Techniker haben, die einer Aufgabe der Art gewachsen sind, je mehr der Widerspruch, der zwischen der Architektur und den Altären und anderen Bauten im Inneren vorhanden ist, lebendiger vor die Seele unserer Kunstfreunde und kirchlichen Würdenträger tritt. Daran reiht sich der Altar für die Barbarakapelle im Stephansdome, von den Frauen Wiens zur Erinnerung an die Rettung des Monarchen gegründet, vom Architekten Ferstel in gothischem Style entworfen, von dem Ornamentenbildhauer Schönthaler, den Malern Blaas und Geiger ausgeführt; ferner die Restauration des Zwettler Altars — eines höchst interessanten, wenn auch etwas manirirten Altars — aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Die Restauration geschieht im Auftrage der Commission zur Erhaltung der Baudenkmale (eine ähnliche Restauration eines künstlerisch weit vollendeteren Altars*) ist jetzt im Auftrage derselben Commission in Händen des Bildhauers Rint in Linz) — über all' diese Altarbauten werden Sie seiner Zeit, d. h. nach vollendeter Restauration, Bericht erhalten. Auch der Kirchenbau am Arsenale, diesem riesigsten Militairbaue auf deutschem Boden, der Stolz der dabei betheiligten Architekten (van der Nüll, v. Siccardsburg, Hansen, Förster und Rösner), dürfte bald in Angriff genommen werden, so wie die Frage wegen des Baues in Breitenfeld endlich einmal in den Büreaus entschieden worden, wenn es nicht Absicht ist, ihn im Aktenstaube zu ersticken. Endlich ist es der Votivkirchenbau, durch den die kirchliche Kunst eine wesentliche Förderung erwartet. Ueber den Baufonds zur Votivkirche bringt ein offizieller Bericht folgende Daten. Das Kirchenbauvermögen beträgt 1,000,000 fl. C. M. als Antheil von der Widmungssumme an das Nationalanlehen, 378,562 fl. an Beträgen bei der Centralkasse, ausständigen Beiträgen u. s. f., 32,922 fl. an besonders gewidmeten Staats- und Privatschuldpapieren. „Den eingegangenen Nachrichten zufolge — so schließt der Bericht — ist die Theilnahme der Architekten des In- und Auslandes an dem ausgeschriebenen Konkurse ungemein lebhaft. Wenn es erlaubt ist, aus dem Eifer, zu welchem der Aufruf des erhabenen Bauherrn die künstlerischen Kräfte geweckt hat, einen Schluß zu ziehen, so kann man bis zum 31. Jänner 1855, als dem Ende der Konkursfrist, nicht nur einer Anzahl von Entwürfen, sondern auch sehr bedeutenden Schöpfungen unter diesen entgegensehen."

Pesth im Oktober. Der Wiener Historienmaler Carl Rahl verweilte hier einige Zeit und erhielt während seines Aufenthalts sowohl im Publikum, als von seinen Fachgenossen die mannigfaltigsten Beweise der Anerkennung seines Talentes. Anfang November dürfte er wieder in Wien eintreffen. — Dem Professor der Akademie in Venedig, Hr. Grigoletti, hat vor Kurzem sein großes Gemälde, eine Himmelfahrt Maria darstellend (es ist 40 Wiener Fuß hoch, und 20 breit), nach Gran überbracht, wo es in der dortigen Domkirche aufgestellt wurde. Es gefällt dort besser, als die allerdings wenig bedeutenden Gemälde eines Münchener Künstlers. Die Arbeiten Grigoletti's haben zwar das dekorativ-akademische Wesen der meisten italienischen Historienmaler, aber auch eine nicht zu verkennende Sicherheit. Er erhielt von dem Primas von Ungarn, Cardinal Scitovsky, neue Aufträge, ein sehr anerkennendes Schreiben, das nicht nur von der Zufriedenheit des Kirchenfürsten, sondern auch von dem barbarischen Latein Zeugniß giebt, auf das die katholische Geistlichkeit Ungarns so stolz ist.

*) Der Altar in Olmütz befindet sich in der Mauritius-Kirche. Es ist ein mit Figuren geschmückter Schnitzaltar in gothischem Style. Die Kosten dazu gab der Domherr Baron Unkrechtsberg in Olmütz. Der Altar in Calocza ist im Renaissance-Style.

Vom österreichischen Kunstvereine in Wien.

Das leitende Komité hat in Folge einer an dasselbe ergangenen Aufforderung der Direktion der **„literarisch-artistischen Abtheilung des österreichischen Lloyd in Triest"** und nach Uebereinkommen mit derselben, eine „Ausschreibung in Betreff eines historischen oder Genregemäldes für das benannte artistische Institut" übernommen, und bringt somit sämmtlichen Herren Künstlern des Inlandes wie des Auslandes, das von dem **„Lloyd"** aufge-

*) Eine ausführliche Beschreibung dieses Altars von Adalbert Stifter findet man in den Linzer Musealberichten des verflossenen Jahres.

stellte und von dem leitenden Komité des „österreichischen Kunstvereins" genehmigte Programm jener Ausschreibung, zur Kenntniß.

Die literarisch-artistische Abtheilung des österreichischen Lloyd an die Herren Künstler des In- und Auslandes.

Die Direktion des „österreichischen Lloyd's" beabsichtigt einen großen Stahlstich als Prämienblatt, zu dem in ihrem Verlage erscheinenden „Familienbuche" anfertigen zu lassen. Sie ladet hiermit zu diesem Zwecke sämmtliche Herren Künstler ein, ihre Originalgemälde einzusenden, und macht hierüber folgende Mittheilungen:

a) Der „österreichische Kunstverein in Wien", bestrebt, alle Kunstinteressen zu fördern, hat sich bereit erklärt, sowohl die eingesendeten Bilder zu übernehmen, dieselben in seinen Lokalitäten auszustellen, und seiner Zeit zurückzusenden, als auch die Garantie für dieselben zu leisten. Demnach sind alle für diesen Zweck bestimmten Einsendungen an den genannten Verein unter der Adresse: **„An den österreichischen Kunstverein in Wien, Stadt, Tuchlauben 562, für die Ausschreibung des Lloyd,"** derart zu richten, daß selbe längstens bis zum 20. März 1855 in Wien eingetroffen sein müssen.

b) Die von der Ausstellungs-Jury des „österreichischen Kunstvereins" angenommenen Gemälde werden vom 1. bis letzten April 1855 in abgesonderten Räumen des Vereines ausgestellt. Am 9. April 1855 bezeichnet die Jury des Kunstvereins **drei** von den eingesendeten Gemälden als die vorzüglichsten. Am 12. April 1855 entscheidet sich die Direktion der „literar. artist. Anstalt des österreichischen Lloyd" für **eines** dieser drei Gemälde, und übernimmt dasselbe zu dem von dem Künstler festgesetzten Preis.

c) Das von der „liter. artist. Abtheilung des Lloyd" zu wählende Gemälde muß in Oelfarben ausgeführt, entweder ein historisches, oder wünschenswerther ein Genrebild, darf keine Kopie und noch nicht vervielfältigt sein. Die längere Seite des Bildes soll nicht unter 2 und nicht über 4 Fuß messen. Die vorkommenden Figuren sollen wo möglich die Zahl von sechs nicht überschreiten.

d) Die Herren Einsender bestimmen selbst den Preis für ihre Gemälde. Das höchste Honorar, welches jedoch für ein Bild angesetzt werden kann, ist 1500 fl. B. B., 1600 fl. Rhein., 1000 Thlr. Preuß. Cour. oder 3000 Francs. Gemälde mit derartig zu hohen Preisansätzen, daß selbe in keinem Verhältnisse zu dem Kunstwerthe des übersendeten Bildes stehen, werden von der Jury des österreichischen Kunstvereins nicht zum Ankaufe vorgeschlagen.

e) In allem Uebrigen haben die von dem „österreichischen Kunstverein" hierüber aufgestellten Bestimmungen zu gelten.

Die Direktion der liter. artist. Abtheilung des österr. Lloyd in Triest.

Der österreichische Kunstverein bemerkt hierzu nun Folgendes:

I. Einmal schon im „österreichischen Kunstvereine" ausgestellt gewesene Gemälde werden nicht wieder aufgenommen.

II. Die Her- und Rückfracht für alle zu dieser Konkurs-Ausstellung eingesandten Gemälde österreichischer und deutscher Künstler, welche von der Jury des österreichischen Kunstvereins angenommen werden, trägt der Verein. Alle nicht-österreichischen und nicht-deutschen Künstler, die nicht speziell vom Vereine zur Einsendung eingeladen wurden, oder denen es in Folge geschehener Anfrage nicht speziell zugestanden ward, haben die Transportkosten selbst zu tragen.

III. Behufs der Verpackung und Einsendung bleiben alle jene auf dieselben Bezug habenden §§. des bisherigen Reglements in Geltung, welche hiermit in Erinnerung gebracht werden.

1. Ueber **die Aufnahme** der eingesendeten Werke in die permanente Ausstellung entscheidet das Komité durch Kugelung. 4. Der Verein übernimmt nur die Frachtspesen der Her- und Zurücksendung, und keine andere Spesen-Nachnahme. 5. Alle für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen (wie Punkt a des Programms) **„an den österreichischen Kunstverein in Wien**, Stadt, Tuchlauben Nr. 562," adressirt sein. Ein dasselbe begleitendes Schreiben hat den Namen des Künstlers, dessen Aufenthalt, die Beschreibung des Gegenstandes, den Verkaufspreis (sammt Rahmen) und Angabe der Adresse, wohin das Bild zurückzusenden sei, wenn es unverkauft bliebe, zu enthalten. 6. Alle Gemälde mit starken Schrauben in den Kisten befestigt, die Bretter derselben zusammengeleimt und die Fugen mit Papierstreifen verklebt sein. 9. Oelgemälde ohne Rahmen werden nicht angenommen. 12. Die Versendung hat nur durch Frachtwagen oder gewöhnliche Eisenbahnzüge zu geschehen. Postversendungen gehen auf Rechnung des Aufgebers, wenn sie nicht ausdrücklich vom Komité gewünscht wurden. 14. Sämmtliche Her- und Rücksendungen geschehen auf Gefahr der Einsender.

IV. Der Verein haftet für die eingesendeten Gemälde nur vom Tage des Eintreffens derselben in seinen Lokalitäten, bis zum Tage der Rücksendung an den vom Künstler aufgegebenen Bestimmungsort.

V. Um die möglichste Vereinfachung im Verkaufe und in darüber zu pflegender Korrespondenz zu erzielen, werden die Herren Künstler ersucht, die Preise nicht zu überspannen. Bei stattfindenden Verkäufen hat der betreffende Einsender die statutenmäßige 5pere. Provision, und der Käufer die Zoll- und Frachtspesen auf das erworbene Bild, an den Verein zu entrichten.

VI. Die Herren Künstler werden darauf aufmerksam gemacht, daß der „liter artist. Abtheilung des österr. Lloyd" zwar das **Vorkaufsrecht** unter den eingesendeten Kunstwerken vorbehalten wurde, daß aber eben deshalb die Einsendungs-, Ausstellungs-, Vorschlags- und Wahltermine so früh im Monat, und so bestimmt festgesetzt wurden, um sowohl dem **österreichischen Kunstvereine** selbst, so wie den P. T. **Kunstfreunden** anderseitige Erwerbungen unter den eingesendeten Gemälden freizustellen. Zu diesem Zwecke werden vom 1. April, als Eröffnung dieser Ausstellung, Vormerkungen auf die „für die liter. artist. Abtheilung des Lloyd" eingesandten Bilder angenommen, welche sodann nach stattgehabter Wahl des Lloyd, in der Folgereihe als jene Vormerkungen gemacht wurden, den Besitz des gewünschten Gemäldes zusichern.

VII. Die Herren Künstler, welche ihre Gemälde, Falls sie hier nicht verkauft würden, dem österreichischen Kunstvereine für seine **Filial-Ausstellungen in Brünn, Graz, Klagenfurt, Laibach, Innsbruck**, und den mit demselben in Verbindung stehenden Kunstverein in **Salzburg**, wohin selbe auf Kosten und Gefahr der benannten Filialen gehen, zu überlassen so gütig sind, wollen selbes gleich bei der Einsendung anzeigen. Bemerkt wird hierbei, daß in den benannten Filial-Ausstellungen, seit den 3 Jahren ihres Bestehens, namhafte Ankäufe von dortigen Liebhabern gemacht wurden.

VIII. Anfragen, diese Ausschreibung betreffend, sind „an den österreichischen Kunstverein in Wien, Stadt 562," frankirt zu richten, von wo alle gewünschten Aufschlüsse bereitwilligst ertheilt werden.

Wien, am 17. September 1854.

Das leitende Komité des österreichischen Kunstverein's.

Der moderne Vasari.

Erinnerungen aus dem Künstlerleben.

Novelle

von

Dr. Wilhelm von Schadow.

Mit Illustrationen von J. Hübner, in Holz geschnitten von H. Bürkner. Lex. 8. Eleg. geh. 2 Thlr. 16 Sgr., geb. in Leinwand mit Goldschnitt 3 Thlr.

Verlag von Wilhelm Hertz in Berlin.

44. Behrenstraße.

Im Verlage der **Hahn'schen Hof-Buchhandlung** in Hannover ist so eben erschienen und an alle Buchhandlungen versandt:

Der Fund von Lengerich

im Königreiche Hannover.

Goldschmuck und römische Münzen.

Beschrieben von

Fr. Hahn.

Mit zwei Tafeln in Steindruck.

gr. 8. 1854. Preis ⅓ Thlr.

Leipziger Kunstauction.

Der Catalog mehrerer gewählten Sammlungen von älteren und neueren Kupferstichen, schönen Radirungen, Holzschnitten, Bildwerken rc., nebst einem schönen Exemplar der Lippert'schen Dactyliothek, welche den 20. November 1854 und folgende Tage zu Leipzig öffentlich versteigert werden, ist durch jede Buch- und Kunsthandlung und von dem Unterzeichneten zu beziehen.

Rudolph Weigel.

(Dieser Nummer ist Nr. 22 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzsch und Sohn** in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 45. Donnerstag, den 9. November. 1854.

Inhalt: Kunst und Künstler zu Rom im Jahre 1853—1854. — Die Berliner Kunstausstellung. (Fortsetzung.) — Die Industrie-Ausstellung in München. V. — Zeitung. Berlin. Wien. Nürnberg. München. — Kunstvereine. Beitrittserklärungen zur Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst. — Aufforderung des Albrecht-Dürer-Vereins.

Kunst und Künstler zu Rom im Jahre 1853—1854.

Cornelius. — Die Architektur in Rom. — Die Bildhauer: Achtermann. Hoffmann. Wittig. Kümmel. Steinhäuser. Emil Wolff. Imhof. Opiel. Jacometti.

Man redet am Liebsten zuerst vom Besten, und so haben wir zuerst anderswo*) von Cornelius gesprochen. Wir wiesen darauf hin, daß das Projekt des neuen Domes zu Berlin deshalb das bedeutungsvollste Ereigniß in seiner Ausführung sein würde, weil der natürliche Schutzherr des Protestantismus auch zumeist berufen sei, demselben die Hauptkirche aufzurichten, und gingen mit der Bemerkung zu Cornelius über, daß derselbe als der erste Meister des religiösen Styls, auch am ersten geeignet sei, zur Ausschmückung des Domes, indem wir den Styl in der bildenden Kunst als die Abstreifung und Entkleidung der Dinge von ihren Zufälligkeiten und die Erhöhung ihres eigentlichsten Wesens zum Ideal bezeichneten. Wir beschrieben dann die neuste Arbeit von Cornelius, welche, für die Absis des neuen Domes bestimmt, die Vorbereitungen des jünsten Gerichtes vergegenwärtigt, und hoben den Vorzug der Arbeiter der Berliner Periode überhaupt, vor denen des Meisters aus der Münchener Zeit hervor; indem wir den ungebändigten Schwung gezügelt fanden, durch eine bewußte Mäßigung in den Mitteln, welche nur die Großartigkeit des Eindruckes erhöhen kann. Wir machten zum Schluß den Vorschlag, die Figuren der acht Seligkeiten, des Campo Santo, die, ihrem Zwecke gemäß, als abstrahirte Stimmungen der Gesammtdarstellung statuarisch behandelt sind, als wirkliche Statuen aufzustellen, und dadurch dem Werke Abwechselung, und der großen Masse der Arbeit eine wohlthätige Theilung in verschiedene Kunstgebiete angedeihen zu lassen, welche der schnelleren Vollendung behülflich in die Hand ginge.

Wir reihen im Folgenden, von dem Beweggrund geleitet, die gesammte Kunstthätigkeit im Deutschen Kunstblatte vertreten zu sehen, einen kurzen Bericht über die Kunstbestrebungen unserer Tage zu Rom an.

Von der Architektur ist nicht viel zu sagen, da eine so umfangreiche und so unverhältnißmäßig gering bewohnte Stadt, wie Rom, selten zum Bedürfniß kommt, neue Bauwerke aufzuführen. Wo aber fast nur Restaurationsbauten gemacht werden, ist kein Emporkommen der Architekturthätigkeit zu erwarten, was leider diese Restaurationen selbst aufs Bedauernwertheste beweisen; denn die Erneuerung des S. Paul z. B. ist mehr eine Vernichtung, als eine Erhaltung. Von den baulichen Restaurationen der Kirchen S. Maria sopra Minerva, S. Lorenzo fuori le mura und des Pantheon lobten wir besonders die beiden letzteren, weil sie sich darauf beschränken, die ursprüngliche Gestalt dieser Bauwerke herzustellen*). In gleichem Sinne ist die Aufgrabung und Wiederherstellung der Via appia unter Canina's Leitung zu beleben, weil sie die vorgefundenen Fragmente am Fundorte aufstellt**). Die Hinwegräumung der Häuser zwischen der Engelsburg und der Peterskirche zur Freilegung und Verschönerung dieses Stadttheiles, unter der Republik begonnen, scheint ganz eingestellt zu sein; denn es gehört nun einmal zur bedaurenswürdigsten Consequenz eines herrschenden Princips, daß es Alles verwirft, was unter dem früheren begonnen wurde, wenn das Begonnene auch dem allgemeinsten Gebiet menschlicher Interessen angehört. So bietet denn Rom im Bereich der Architektur nur jene reiche Anregung, die es allen Künsten durch seine Denkmale gewährt, weshalb wir auch in diesem Jahre die deutschen Architekten Strack, Demmler, Metzger, Folz, Lade und Hübsch***) länger oder vorübergehend hier antrafen. Von Letzterem sahen wir die Entwürfe zur Domfaçade in Speyer, wie zu einer katholischen Kuppelkirche, und einer protestantischen Hauptkirche für Karlsruhe, und zu einem großen Orangeriegebäude daselbst, das in einer Länge von ungefähr 1400 Fuß, seines Gleichen, wenigstens an Ausdehnung, suchen möchte.

In dem Grade, wie die Architektur unthätig darniederliegt,

*) In der allgem. Augsb. Zeitung vom 14. u. 15. August.

*) Nr. 45 im Jahrg. 1853 u. Nr. 2 von 1854 berichten darüber.

**) Die Herausgabe der Via appia durch Canina ist bereits bekannt geworden.

***) Es wurde dieser Künstler ebenfalls gedacht.

florirt die Skulptur. Wenn man bedenkt, daß von den Griechen und Römern gerade dieser Kunstzweig vorzüglich gepflegt ward, so sollte man glauben, die Blüthe der Skulptur hafte am Süden, und ihre Thätigkeit sei das Erbtheil der Generationen. Rom hat sich zur Mutterstadt der modernen Skulptur heraufgeschwungen, und verdankt Canova, und vor allen Thorwaldsen, diesen Ruhm; zwar ist sie schon schwach und geistlos geworden, diese Mutterschaft; denn es geht in der Kunst oft, wie bei den Retterinnen des Kapitols: eine trippelt vor, und die andern trippeln alle nach. Canova und Thorwaldsen sind eigene Wege gegangen, und das Zeitalter hängt sich an ihre Spur. Seid wie ihr seid, und ihr seit am Besten! Stets ist es eine gewagte Sache mit dem Anlehnen an große Meister, weil das wahre Seelenleben eines Kunstwerkes, nur aus der Eigenthümlichkeit seines Schöpfers hervorgehen kann. Das Kunstwerk soll die jedesmalige Wiedergeburt des Künstlers sein, und große Meister sind deshalb nur in soweit gute Vorbilder, als sie diese Eigenthümlichkeit in ihren Schülern erziehen, nicht aber, indem sie dieselbe aufgehen heißen in eine kalte Vorschrift und Regel. In der römischen Schule herrscht zum großen Theil ein Schülerthum letzterer Art. Was ist aus dieser Schule hervorgegangen? etwa ein gesundes kräftiges Leben, in welcher Gattung es auch sei? — Es hat sein Bewenden bei dem Vorherrschen mythologischer Vorstellungen, und der Meisterschaft der formellen Ausführung. Die letztere ist immerhin ein besonderer, und auch lobenswerther Grund, zur Wanderung unserer jungen Künstler nach Rom; denn die Arbeit in Marmor, als solche, kann man nur in Rom erlernen, jedoch es ist ein Jammer, daß die Technik, das Kunstmittel, so alleinig im Vordergrunde steht — und was das Vorherrschen mythologischer Vorstellungen betrifft, so hat es damit seine besondere Bewandniß, worauf wir später zurückkommen.

Es geschah bereits der Arbeiten von Achtermann, Hoffmann und Wittig Erwähnung im Deutschen Kunstblatte*), wir fügen hinzu, was uns außerdem Bemerkenswerthes zu Gesicht gekommen ist, ohne behaupten zu wollen, daß dasjenige, was wir nicht gesehen haben, nicht auch sehenswerth gewesen wäre.

Achtermann ist kein Mann, dem Ideen in Fülle entsprudeln; deshalb findet man bei ihm keine reiche Anzahl von Entwürfen, die auf Besteller harren, sondern ein emsiges Gehämmer in der Ausführung bekannter Sachen. Denn wenn man von Achtermann redet, denkt man an seine Pieta, die allemal in einer neuen Copie, jetzt für Sr. Kgl. Hoh. den Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen, dasteht, weil noch nichts Anderes dieses Meisters bekannt wurde. Daß er jetzt, und schon wieder seit lange, an einer kolossalen Grablegung Christi für das Grabmal des verstorbenen Erzbischofs von Cöln, Clemens zu Droste-Vischering, arbeitet, ist auch allbekannt, und wird noch bekannter werden, wenn bei der Aufstellung dieses Monumentes das gesammte Westphalen abermals im Kraftjubel aufsteht. So übertrieben auch das westphälische Selbstgefühl seinen Achtermann zu überschätzen sucht, so gehört er immerhin zu unseren ersten Bildhauern, seine Arbeiten verdienen die größte Achtung, und geben Zeugniß vom Fleiß und Eifer ihres Schöpfers.

Hoffmann ist ein leichterer Geist in Bezug der Schnelligkeit des künstlerischen Gestaltens; seine Werkstatt ist voll von angefangenen und entworfenen Arbeiten, und sein Christenthum — denn seine Arbeiten gehören sämmtlich dem christlichen Gebiet an — ist heiter und weltlich und durchaus nicht von ascetischer Strenge begleitet. Aber wie Heiterkeit stets mit leichtem Sinne, Strenge hingegen mit Tiefe gepaart ist, so kann man seinen Arbeiten nicht so viel innerliche Tiefe zusprechen, als sie äußerlich wohlgefällig sind. Und wie es den meisten schöpferischen Naturen geht, die schnell gestalten, so hält auch die Ausführung nicht immer gleichen Schritt. Das Lob über seine neueste Arbeit: „Christus, von Engeln umgeben, steigt zum Weltgericht herab", können wir nur wiederholen, denn die Intention ist glücklich dargestellt und spricht sich entschieden aus. Die Gruppe würde die sinnreichste Zierde eines Kirchhofs bilden.

Wittig ist unbedingt unter den jüngeren Künstlern der Bedeutendste, theils durch sein kräftiges Talent, vorzüglich auch durch Ausdauer und eisernen Fleiß. Seine Arbeiten sind voller Wahrheit; es sind der künstlerischen Seele entsprungene Gedanken, und keine nach Regeln des Geschmacks oder sonstiger Receptirkunst hergestellte Formbilder, die als lebloses Augenfutter stets so todt bleiben, wie der kalte Stein ihrer Glieder. Wittig's Arbeiten werden immer interessiren und können nie langweilen, weil sie stets etwas Bestimmtes aussprechen und somit unser Urtheil herausfordern. Seine große Gruppe „Hagar und Ismael" ist anstrengend zu sehen; denn wie jedes Kunstwerk uns in Mitleidenschaft des Vorganges ziehen soll, so empfinden wir vor diesem vollständig die hinsiechende Ermattung des Ismael und den über Thränen hinaus potenzirten Schmerz der Mutter, deren Blick noch einmal den Himmel zu Hülfe ruft, durch die unverdiente Qual des Kindes an das Recht erinnert, das der Mensch an den Himmel zu haben glaubt. Diese Wahrheit des Kunstwerkes, daß es jene beiden Zustände, die körperliche Noth des Kindes und den Niobe-Jammer der Mutter in uns hervorruft, bilden seinen großen und bleibenden Werth; jenen höchsten Werth, den Kunstwerke besitzen können, denn die Kunst soll die Wahrheit aussprechen, und welche Wirksamkeit kann erhabener sein, als in der menschlichen Seele Wahrheit zu erwecken. Diesem unbestreitbaren Vorzug des Werkes vor vielen seines Gleichen gegenüber ist es nebensächlich, ob in der Formgebung Manches aus der Schlangenerhöhung der sixtinischen Capelle entnommen sei; denn die innere Wahrheit kann der Künstler nur der eigenen Seele entnehmen. Indeß wir halten in der Kunstbeurtheilung mehr von der ungeschminkten Wahrheit, wie vom willkommenen Füllhorn des Lobes, — der Gebrauch des letzteren ist allerdings am bequemsten, denn er bringt uns Freunde, — und so verschweigen wir nicht, daß wir in Wittig den zarten und ästhetischen Sinn vermissen, der sich hingeben kann. Wittig's Natur ist herbe und kann leicht abstoßend werden.*) In zwei Medaillons hat Wittig, in dem einen Ganymed, im andern Hebe vergegenwärtigt. Diese beiden Reliefe paaren in sicherem Umriß kräftige Anmuth mit bestimmter Charakterisirung, und würden einem fürstlichen Speisesaal zur anmuthenden Zierde gereichen.

Kümmel's Arbeiten theilen in gewissem Grade die Vorzüge von denen Wittig's, denn sie verrathen Gemüth und Wärme der Seele, sind Schöpfungen und keine bloßen Formbildungen. Eine Darstellung von „Amor und Psyche" erfreute uns in hohem Grade durch die glückliche Intention und ihre charakteristische Ausführung. Psyche sinkt in dem Augenblicke hin, als sie die Büchse der Pandora öffnet, und Amor entwickelt eine Energie, um der Ohnmächtigen hülfreich zu sein, die besonders deshalb ganz besonders gefällt, weil man ersieht, wie Wunsch und Wille, der körperlichen Kraft des jugendlichen Knaben, vorauseilen, der mit männlicher Gewalt helfend auftreten möchte. Die Statue der „Nausikaa am Meeresufer" versprach Gutes, als wir sie in der Anlage sahen. Compositionen aus dem alten Testament sind von vorn herein ein gutes Zeugniß für

*) Im Juli 1853. S. 264.

*) Auf der diesjährigen Berliner Ausstellung halten wir Wittig's Gruppe für das bedeutendste unter den plastischen Werken. Wir haben es uns daher nicht versagen können, sie unsern Lesern in einer heute beiliegenden Abbildung vorzuführen und bedauern nur dabei, daß dieselbe nicht auch zugleich eine Profilansicht zuläßt, welche gleichfalls viele Schönheiten zeigt. D. Red.

ihres Schöpfers kräftige Natur, denn alle Vorgänge desſelben ſind dramatiſch und wollen entſchieden und individuell behandelt ſein. Die Gruppe des Simſon und der Delila begrüßen wir deshalb freudig, wenngleich wir kein klares Bild des Einzelnen mehr beſitzen.

K. Steinhäuſer führte bekanntlich die Statue des Göthe nach Bettina's Andeutungen in großem Maßſtabe für Weimar in Marmor aus. Zu den glücklichſten Arbeiten dieſes Künſtlers ſoll ein Violinſpieler zählen, welchen wir allgemein rühmen hörten, beſonders ſeines ſeelenhaften Lebens halber, während man häufig zu viel Kälte in den Werken dieſes Künſtlers tadelt. Die Durcharbeitung und Vortrefflichkeit in der Ausführung iſt man an Steinhäuſer gewohnt. Selbſt haben wir den Künſtler in ſeiner Werkſtatt zu verſchiedenen Zeiten nicht antreffen können.

Emil Wolff iſt ein zu bekannter Künſtler, als daß ſich ein Bericht über ihn nicht von ſelbſt verſtände. Seine Werkſtatt iſt ſtets gefüllt mit Statuen, Gehülfen und Käufern, ſo daß bald dieſe, bald jene Arbeit zum zehnten und zwanzigſten Male wiederholt wird. Wir gönnen dies dem thätigen Künſtler von ganzem Herzen; allein wir gönnten es ihm noch viel mehr, wenn die Beſtellungen ſparſamer und dabei bedeutender wären. Denn dieſes maſſige Wiederholen derſelben Gegenſtände verdrängt unbewußt das geiſtige Schaffen und verwandelt es in ein correktes Fertigmachen der Copie nach dem gegebenen Original. Daß in Folge deſſen auch die Gründlichkeit der Ausführung ſich verliert und manche Kunſtwerkſtatt dadurch Fabrik und manche Kunſt Handwerk wird, hat man zu allen Zeiten erfahren können, wie noch vor Kurzem an Schwanthaler's letzten Arbeiten, die ſich mit den frühern gar nicht vergleichen und Vieles zu wünſchen übrig laſſen. Wir hoffen die Uebereinſtimmung des Künſtlers zu finden, wenn wir wünſchen, daß ihm anſtatt zehn kleiner Figürchen ſeine neueſte größere Arbeit „Achill" beſtellt werde. Emil Wolff iſt bekanntlich ein Meiſter im Nackten, und ſo erſcheint auch dieſer Achill als eine kräftige, nackte Mannesgeſtalt, nicht als Held in der Schlacht, ſondern als Menſch und Freund weilt er am Grabe des betrauerten Patrokles, um durch die Spende einer Libation den Todten zu erfreuen und ſeinen eigenen Schmerz zu lindern. Die Intention iſt ſehr glücklich, die ſchmerzensweiche Seele einer gewaltigen, kräftigen Natur zu ſchildern, und wenn der Künſtler die nothwendige Muße neben der Beſtellung gewinnt, um dieſem Werke alle Gründlichkeit und Energie zu widmen, die eine ſo tiefe Seelenſtimmung zu ihrer Schilderung bedarf, wird die Welt durch ein würdiges Denkmal bereichert ſein. Die „waſſerſchöpfende Nymphe" und die „Amazone Hippolita" ſind unſeres Wiſſens ſchon bekannt geworden. Wir erwähnten vorhin der kleinen Arbeiten Wolff's und bekennen gern, daß ſich darunter vorzügliche Leiſtungen befinden. Die kleinen Kinderfiguren der Jahreszeiten enthalten eine Fülle des naivſten Lebens, ſind zierlich in den Stellungen und voll Reiz in der ganzen Auffaſſung, ſo daß es ſich vom Geſichtspunkt ihres Werthes vollſtändig begreifen läßt, warum ſie ſo häufig wiederholt werden müſſen.

Imhof's Naturell ſtimmt mehr zu Gegenſtänden, die dem ruhigen Gemüthsleben entnommen ſind, er iſt mehr befähigt, Zuſtände zu ſchildern, als heroiſche Handlungen und Conflikte zu entwickeln. Die Gruppe der „Hagar und des Ismael" kann uns aus dem angeführten Grunde weniger zuſagen, als ſeine „Rebecca", welche, vom Brunnen zurückkehrend, wo Iſaak ſie fand, das Armband betrachtet, das dieſer ihr ſchenkte. Die Hagar, anſtatt im furchtbarſten Seelenkampf über ihres Kindes Verderben, iſt in ſtillem Nachdenken begriffen; nimmt alſo, anſtatt eine gewaltige innere Handlung zu repräſentiren, einen ruhigen Zuſtand ein. Rebecca dagegen ſchildert uns vollauf den überraſchten Zuſtand eines beſchenkten Weibes. Imhof's liebenswürdige und naive Natur wird immerhin in der angedeuteten Richtung Gutes leiſten, aber zu beruhigt in ſich, kann ſie der tragiſchen Gewalt ſeltener Erfolge abgewinnen.

Wir haben uns nicht die Pflicht geſtellt, vollſtändig zu ſein. Auf die jüngeren Penſionaire überzugehen, müſſen wir uns verſagen, und weiſen die reiſenden Kunſtfreunde nur im Allgemeinen auf die Werkſtätten von Kaupert, A. Gilli und Sußmann hin.

Ueber einzelne polychromirte Arbeiten römiſcher Künſtler haben wir uns bereits früher ausgeſprochen*), weshalb wir dieſe übergehen, um unſere Aufmerkſamkeit einigen italieniſchen Künſtlern zuzuwenden.

Opici iſt der Bedeutendſte unter ihnen; wir haben außer Delaroche in ſeinen Figuren des Napoleon in Fontainebleau und der Marie Antoinette keinen Künſtler geſehen, dem es ſo entſchieden gelungen wäre, die hiſtoriſche Reſignation zu verkörpern. Zwei Figuren, die eine „Melancholia", die andere „Italia" genannt, veranſchaulichen beide denſelben Zuſtand eines von allem Schickſal ſich trennenden Verſunkenſeins in tiefſtes Weh. Der ſtehenden Melancholie fällt das Gewand herab, ein Zeichen, daß ſie keine Aufmerkſamkeit für ihre äußere Erſcheinung mehr beſitzt und körperlich ermattet iſt; denn auch der Blick hat keine Energie mehr auf ein äußeres Ziel und iſt nach Innen verſenkt. Die hingelagerte Italia ſchaut in die Weite, voll Sehnſucht nach ihrem Befreier. Als Gegenſtück des herrlichen Chriſtus von Michelangelo in der Kirche S. Maria sopra Minerva arbeitet Opici an einer Statue „Johannes des Täufers", welche, ſoviel wir aus der Anlage erſehen konnten, ſo großartig und energiſch zu werden verſpricht, wie dieſer Heros es war.

Jacometti's vielberedeter „Judaskuß" enthält uns zu wenig von der inneren Heuchelei des Verräthers und des dadurch erregten Schmerzes im Gemüth des Erlöſers, hingegen zu viel vom äußeren Vorgang des Küſſens.

(Fortſetzung folgt.)

Die Berliner Kunſtausſtellung.

(Fortſetzung.)

Die Landſchaftsbilder.

III.

L. Rauſch. — Guſt. Lange. — Scheins. — Hilgers. — Mevius. — von Kalkreuth. — Die Berliner: E. Hildebrandt. — Ch. Hoguet. — W. Schirmer.

„Der Thunerſee in der Schweiz" von L. Rauſch iſt ein mit ſeinem durch Studium geläuterten Sinn für das Naturweſen und mit einer ſicheren Beherrſchung der Kunſtmittel durchgeführtes Bild. Zudem zeugt es in einer maaßvollen Vertheilung von Licht und Schatten und in einer naturgemäßen Abwechſelung von blauen Luft- und abendſonnig glitzernden Wolkenreflexen, die ſich über den Vorgrund und die Mitte des umwaldeten Sees gleichſam ſpielend ergießen, von einer ernſt beobachtenden Auffaſſungsweiſe. Trotz alledem können wir nicht umhin, die Luft in den Gegenſätzen der bläulichen und gelblichen Tinten als verfehlt, namentlich aber die gelbbeleuchtete, reflektirende Wolkenmaſſe, welche ſie ſchräg durchſchneidet, als hart in der Farbe und geſchmacklos in der Form zu bezeichnen. Daß übrigens auch derartige Wolkenbildungen in der Natur vorkommen, ja, daß ſie ſogar in entſprechender Färbung ſo vorkommen können, wollen wir damit durchaus nicht beſtritten haben, nur wird man hoffentlich auch uns nicht beſtreiten, wenn wir behaupteten, daß nicht

*) Siehe: „farbige Statuen" im Jahrgang 1853. S. 420.

Alles, was natürlich ist, auch zugleich schön und angenehm sei. Eine Bestätigung dieses Satzes bietet uns, unter vielen Bildern der Ausstellung, auch die „Landschaft bei Gewitter" von Gust. Lange. Ihr gestehen wir gerne zu, daß sie überaus naturwahr wirkt; eine tiefere, poetische Wirkung aber übt sie nicht aus. Wir kennen von Lange treffliche Gemälde und wissen wohl, was er zu leisten vermag. Um so mehr aber erscheint uns dieses Bild als ein Mißgriff. Vielleicht liegt er in der Wahl des Stoffes, und doch erscheint uns dieser gerade hier wieder durch seine Einfachheit sehr für eine künstlerische Bearbeitung geeignet. Ein in weiter Haide liegendes Haus, an dem ein breiter Sandweg vorbei zu einem die Haide begrenzenden Waldrand führt, und dies alles in einer gewitterdrehenden Stimmung, sind Mittel, mit denen sich schon eine tiefergreifende Wirkung erreichen läßt. Daß sie von Lange nicht erreicht wurde, beruht somit wohl weniger im Stoffe selbst und dessen malerischer Behandlung, als vielmehr in einer gewissen Monotonie der Linien, durch welche sich denn wiederum die Formen höchstens bis zur gelungenen Prosa zu erheben vermochten. Als tiefer erfaßt, wenn auch noch nicht ganz von jener Prosastimmung befreit, wirkt dagegen die „Winterlandschaft" von H. Scheins.

C. Hilgers hat auch ein Schneebild geliefert, ein reich mit menschlicher Staffage ausgestattetes „niederländisches Dorf." Es ist zwar in der dem Künstler eigenthümlichen Vortragsweise, die man ihrer stets wiederkehrenden Besonderheiten wegen allerdings am besten mit „Hilgersche Manier" bezeichnen könnte, gemalt, aber nichts destoweniger von großem, malerischen Reiz. Wir lassen uns diese Manier um so eher gefallen, weil ihr ein gediegenes Naturstudium und eine außergewöhnliche Wahrnehmungsgabe zu Grunde liegt. Zudem ist sie graciös, ohne Prätension, und somit eine, wenn auch subjektiv begrenzte, doch immerhin reizende und geschmackvolle Kunstform, die um so weniger ermüdet, je mannigfaltiger H. in der Wahl seiner Motive ist. So viele Winterlandschaften wir auch von ihm sahen, so wirkte jede derselben, für sich betrachtet, trotz jener bewährten Manier, die alle in gleicher Weise beherrschte, dennoch als ein empfundenes, harmonisch durchgearbeitetes Ganze. So auch wieder diese Winterlandschaft. Sie läßt durch ihren tieferen, künstlerischen Gehalt die beregte Kunstform, als solche, vergessen.

Unter den übrigen, noch zu erwähnenden düsseldorfer Landschaften verdient zunächst eine große „Waldlandschaft" von H. Pohle genannt zu werden. Wie aus dem Bilde selbst hervorzugehen scheint, ist sie unter einer mehr unmittelbaren Einwirkung W. Schirmer's gemalt. In ihr zeigt sich uns wenigstens der, ich möchte sagen, akademische Studiengang dieses Meisters noch so entschieden, daß es mehr einem äußerst talentvollen Schulbilde, als einer durchaus selbständigen Arbeit gleicht. Hiermit soll das Bild weder getadelt noch gelobt, sondern ihm nur seine Stelle in der Gesammtreihe angedeutet sein. Ist es, wie wir vermutheten, das Werk eines jungen strebenden Lehrlings der Kunst, so wünschen wir ihm zu dem betretenen Wege Glück. Ist es die Arbeit eines älteren, gereiften Künstlers, dann müssen wir wenigstens die Achtung, mit der er der Natur begegnet, in ehrender Weise anerkennen. Das Bild macht einen ernsten, würdigen Eindruck. Nur erscheint in ihm jedes Einzelne noch zu sehr in seiner Besonderheit, gleichsam seiner selbst willen behandelt. Es gleicht einer Fülle wohlgeordneter, mit liebenswürdiger Sorgfalt durchgeführter Studien. Daß indeß bei dieser Art der Ausführung eine Totalwirkung unmöglich wird, bedarf keiner Erwähnung. Wir aber sind der Ueberzeugung, daß nur ein solcher Studiengang, vom Besonderen zum Allgemeinen, zum Endziel einer gediegenen Totalität führen kann.

Als im eigentlichen Sinne verfehlte Arbeiten müssen wir die „Partie aus dem Innthal in Tyrol" von J. Minjon und eine kleine „niederländische Landschaft" von R. Burnier bezeichnen. Erstere macht den Eindruck, als sähe man die Natur durch ein angeräuchertes, violblaues Glas. Ihre Färbung ist schwer im Ton und das Colorit unklar, so daß wir sie, bei der sonst korrekten Zeichnung, zu Gunsten des Bildes ganz wegwünschten. — Letztere, wenn auch nicht unwahr im Colorit, tritt dennoch selbst hinter jenem Bilde von Minjon weit zurück. Jedes tieferen Naturstudiums entbehrend, steht es eigentlich wie ein kleiner Prahler da, der sich, geschmückt mit dem, was er einzelnen Bildern abgelauscht hat, nunmehr, selbstgefällig, sich dem Publikum zeigt. Da, wenn wir nicht irren, die „Landschaft" überhaupt gar nicht das eigentliche Feld Burniers ist, er vielmehr als Portrait- und Genremaler recht Hübsches zu leisten vermag, so würde er besser gethan haben, dies Bild nicht — auszustellen.

Nach dem versprochenen „Dom in Aachen" von G. Pulian sahen wir uns bis jetzt vergebens um, und so bleibt unserer Betrachtung der düsseldorfer Landschaften nur noch das Bild von Hermann Mevius übrig. Sein „aufgehender Mond an der italienischen Küste" liefert indeß eben keinen erfreulichen Beweis von den Fortschritten eines Künstlers, der uns bisher fast auf jeder Ausstellung durch „nordische Hafenscenerien und Marinebildern" in so hohem Grade ergötzte. Das ausgestellte Bild ist allerdings wirkungsvoll, aber wie leicht ist auch diese Wirkung erkauft. Ohne einigen Nüancenreichthum der Färbung, beruht sie fast einzig auf einer nur zu fühlbaren Gegenstellung eines blauschwarz-nächtlichen Dunkels, das sich bis zu einer leblosen Schwärze steigert, und eines weißlich-gelben Vollmondscheines, der vollständig Farbekörper geblieben ist. Weder das Feuerchen auf dem einen der beiden Schiffe im Bilde, noch der freilich sehr schwarze Rahmen desselben können der so beabsichtigten Wirkung zu Hülfe kommen. Letzteren betrachten wir indeß als ein günstiges Zeichen dafür, daß der Künstler selbst die Mängel des Bildes fühlte und ihnen in der Folge gewiß entgegenzuarbeiten sich bemühen wird.

An diese Betrachtung der speciell düsseldorfer Bilder reihen wir noch die des Grafen von Kalkreuth an, da auch sie den Einfluß jener Schule nicht verkennen lassen. Kalkreuth gehört zu den Künstlern, von denen wir nur Treffliches gewohnt sind. Er hat uns auch diesmal nicht getäuscht. Seine Darstellung der „Gletscher in den Pyrenäen über Velasque" ist ein Bild von ergreifender Wirkung. In ihm tritt uns die ganze Großartigkeit gerade dieser gewaltigen Gebirgsformationen entgegen. Die den Hintergrund begrenzenden, sich hoch in den Horizont hineinerhebenden Massen, mit ihren von der Sonne leicht gerötheten Schnee- und Eisgipfeln, steigen gleich Giganten aus der unheimlich dunkelen Tiefe hervor. Der Beschauer, selbst auf der Höhe des Vorgrundes, von dem ein Gebirgsweg zu Thale führt, wird ihnen gegenüber zur Pygmäengestalt. Er fühlt die Erhabenheit der Natur und glaubt sich, das Bild vergessend, ihr ganz hingegeben. — Mehr beruhigend, doch nicht minder einnehmend, ist der Eindruck, den desselben Künstlers „Tegernsee, von dem Wege nach Baur in der Au gesehen", ausübt. Während dort die Natur gleichsam aus einem Riesenschlafe zu erwachen scheint, so senkt sie sich hier in einen sanften Schlummer. Nur noch die höchsten Gipfel der Bäume und das von ihnen umgebene Heiligenhäuschen, das zur Seite des sich über den Hügel hinziehenden Weges steht, erhält von der scheidenden Sonne ein Streiflicht. Ueber den Thalflächen und dem sich hinter ihnen ausbreitenden See, der von nur schwach beleuchteten Bergen umgrenzt wird, lagert bereits das Helldunkel der eingetretenen Dämmerung. Beide Bilder sind, jedes in ihrer Art, vollendet zu nennen. Sie geben mehr wie eine bloße Naturnachahmung, — aus ihnen spricht die Natur in einer höheren Sprache. Für diese giebt es aber weder eine Grammatik noch ein Lexicon — sie kann nur empfunden, geahnt, aber nicht gelehrt und verständigt werden. Somit dürften

denn auch weitere Worte über diese Bilder, etwa eine Bekrittelung ihrer Mängel in Bezug auf größere Klarheit oder größere Kraft, oder auf die etwas feste Behandlung des Laubes im zuletztgenannten Bilde u. s. w., wofür es allerdings Worte genug giebt, ziemlich überflüssig erscheinen.

An obige düsseldorfer Landschaftsbilder schließen wir die von berliner Künstlern eingesandten an.

Beschränken wir uns auf die bedeutenderen und bedeutendsten Leistungen derselben, welche die Ausstellung aufweist, und stellen wir sie den dort befindlichen düsseldorfer Bildern gegenüber, so drängt sich uns hierbei zunächst ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Gruppen auf. Jene Einheitlichkeit der Auffassungs- und Behandlungsweise nämlich, welche diese in so bestimmter Weise charakterisirt, fehlt jener gänzlich.

Berlin besaß und besitzt eben keine Schule. Hier bleiben die Maler, wenn sie die, doch eigentlich nur vorbildende Akademie besucht haben — was indeß bei Vielen, namentlich Landschaftsmalern nicht einmal der Fall ist — theils auf verschiedene Werkstätten verschiedener Meister, theils auf sich selbst und der eigenen Ausbildung hingewiesen. Wenn nun auch einerseits, wie dies schon in Obigem bemerkt wurde, bei reicher Begabung die Vorzüge einer solchen Selbstentwickelung nicht zu verkennen sind, so hat sie andererseits bei dem minder Begabten ein nur irres Herumtappen und planloses Versuchen in der Kunst zur Folge. Ohne Fundament einer gründlichen Anleitung und ohne einen fortdauernd kräftigen Hinweis zur Kunst gewinnen sie nur selten durch eigenes Studium einen eigentlich inneren Halt. In den meisten Fällen bleiben die Ergebnisse ihrer Bestrebungen Werke des Zufalls und, nur im günstigsten Falle, eines sogenannten glücklichen Zufalls. Viele dieser minder begabten, schwankenden Naturen suchen dann auch wohl ihr Heil in der, allerdings bequemen Benutzung von fremden Studien. Da sich ihnen weder die Natur, noch das Wesen der Kunst erschließen will, so wenden sie beiden endlich ganz den Rücken und werfen sich nunmehr den jetzt in Fülle vorhandenen, an sich trefflichen, landschaftlichen Lithographien von Calame, Hubert, Ferogio u. s. w. u. s. w. hoffnungsvoll in die Arme. An ihnen, wie sie selbst sagen, „studiren sie das Machwerk." Das Endziel ihres Strebens läuft auf Pinselfertigkeit hinaus und das günstigste Resultat wird sein: eine bestechliche Oberflächlichkeit.

Mag man über die düsseldorfer Landschaftsmaler, um bei diesen stehen zu bleiben, denken wie und was man will, das wird man ihnen zugestehen müssen, daß sie sämmtlich künstlerischen Takt zeigen, und daß man von ihnen eigentlich Schlechtes, gänzlich Mißlungenes nur in seltenen Beispielen, Mittelmäßiges nur in geringem Maaße, dagegen des Vortrefflichen sehr vieles aufweisen kann. Daß auch Berlin seine Koryphäen auf dem Gebiete der Landschaft hat, wer wollte das läugnen. Haben wir uns doch selbst im Eingange unserer Beurtheilung darüber rühmend ausgesprochen. Sie gehören indeß zu jenen reichbegabten Künstlernaturen, die sich, ohne einer Beihülfe zu bedürfen, am besten aus sich herauszuentwickeln vermögen. Sie stehen jedoch unter der Gesammtzahl berliner Landschaftsmaler auch nur als vereinzelte Erscheinungen da, während die Düsseldorfer dagegen eben eine Gesammterscheinung repräsentiren.

Die deutlichste Anschauung von den verschiedenen Richtungen, in denen sich aber selbst die besten berliner Landschaftsmaler mehr neben, wie zu einander bewegen, wird eine nähere Betrachtung auch ihrer ausgestellten Bilder gewähren. Schon die Namen Hildebrandt, Hoguet, Prof. Schirmer, Pape, Max Schmidt, Bellermann, Riefstahl, Geier, Biermann, Graeb, Hellft u. A. dürften für den Kenner hinreichen, um ihn sofort an den, jedem dieser genannten Künstler eigenen Kreis und somit an die große Mannigfaltigkeit derselben unter sich mit innerster Freude zu erinnern.

Dem über die Bilder von E. Hildebrandt bereits Gesagten haben wir nur noch Weniges hinzuzufügen. Kein Künstler tritt uns diesmal in solcher Vielseitigkeit landschaftlicher Darstellungen entgegen, wie er. Ungeachtet von den sechs von ihm im Katalog verheißenen Gemälden bis jetzt nur vier auf die Ausstellung gelangten, so zeigt er sich doch auch schon in diesen als Seemaler, Architektur- und Landschaftsmaler im eigentlichen Sinne. Alle diese Bilder bekunden aber, gleich seinen früheren Leistungen, daß sein hauptsächlichstes Bestreben mehr auf die Farbe, auf die Ausbildung ihrer Wirkungsfähigkeit, als auf das Charakteristische der Form oder eine ästhetische Wirkung durch die Linie gerichtet ist. Hierdurch erhalten dann Hildebrandt's Bilder nicht selten, namentlich in Bezug auf ihre technische Behandlung, den Anschein des Skizzenhaften und Rohen. Die Zeichnung in ihnen verliert sich hinter dem Kolorit, und da dies nur zu oft die Grenzen zu überspringen versucht, so büßen viele seiner Bilder durch eine bis aufs Aeußerste gesteigerte Künstlichkeit den Werth künstlerischer Gültigkeit ein. Hildebrandt's „Alpenglühn" mit seiner feurig beleuchteten Gletscherkuppe, die sich aus bläulicher Tiefe zwischen zwei in divergirender Richtung emporstrebenden, dunkelen Felsmassen erhebt und sich so gegen einen schwerblauen Horizont in fast blendender Brillanz absetzt, bringt es nur bis zu dem Eindruck eines glutrothen, feurigen Transparents, ohne daß es uns für seine verfehlte Wirkung in der Farbe etwa durch eine angenehme oder gar schöne Fernenbildung entschädigte. Sein „Teich Bethesda", im eigentlichen Sinne ein Architekturbild, indem der Teich selbst innerhalb eines verhältnißmäßig nur kleinen, von Baulichkeiten begrenzten Terrains sich ausbreitet, entbehrt, trotz seines natürlich und harmonisch wirkenden Kolorits, dennoch jener, gerade bei derartigen Bildern so überaus nothwendigen Schärfe der Zeichnung, daß es die Gegenstände mehr weich- als festmassig, mehr wie geknetet, als aus Stein gehauen vergegenwärtigt. Dagegen ist das Wasser auf seiner, im Uebrigen so kenntnißvoll und geschickt behandelten „nordischen See", auf der wir namentlich die zwei an einander vorbeisegelnden Böte mit ihrer überaus lebendig behandelten Staffage bewundern müssen, nicht zum vollgültigen Ausdruck einer stets beweglichen, leichtflüssigen Wassermasse herausgebildet. Sie macht den Eindruck des Dickflüssigen, Seifigen; wenngleich auch dieses Bild, wie die genannten, in allen seinen Zügen den Meister des Kolorits und den Beherrscher des Materials im höchsten Grade bekunden. Was aber Hildebrandt bei maaßvoller Verwendung seiner Kräfte zu leisten vermag, beweist er in dem am wenigsten umfangreichen Bilde der „Winterlandschaft". Auf ihr ist Alles so einfach und dennoch so wahr und reizend geschildert. Ein von der scheidenden Sonne gelblich durchstimmerter Schneehimmel spiegelt sich hier mit zauberhaftem Glanze auf einer zwischen den kalten Schneelagen des Erdreichs erstarrten Wasserfläche wieder und sendet auch auf jene, gleichsam im spielenden Kampfe mit dem sie färbenden kalten Lufttön, ein sie malerisch belebendes leichtes Reflexlicht. Dieses Bild läßt Hildebrandt als feinsten Beobachter der Natur und als Naturalistiker in einer durchaus vollendeten Weise erkennen.

Ch. Hoguet's Bilder, die wir ebenfalls schon oben beispielsweise erwähnten, wobei wir namentlich der „Landschaft" — ein schattiger Waldrand mit einer Durchsicht auf tiefbeschattete Ferne — ihrer wahrhaft künstlerischen Wirkung wegen rühmend gedachten, gehören wesentlich zu denen, deren Hauptverdienst mit in einer sicheren und überaus gewandten Technik besteht. Sie beherrscht sogar nicht selten die Wahrheit des Kolorits, wie wir dies bei der Betrachtung seiner beiden Darstellungen von „Helgoland", in denen das Hochroth der Felsmassen zu den Tönen der sie umgebenden Meer- und Luftpartien hart kontrastirt, auch diesmal wieder zu empfinden Ge-

legenheit hatten. Der Eindruck dieser Bilder spricht sich in dem bewundernden Ausdruck aus: „Wie ist das gemacht?!“ Hiermit schließt aber auch die Wirkung derselben ab. — W. Schirmer's „Neapolitanische Küste“ läßt dagegen einen derartigen Ausruf gar nicht zu. Das nächtliche, vom aufgehenden Monde durchflimmte Helldunkel, welches hier über Meer und Fels lagert, aus dem sich nur in großartig wirkendem Contour die ins Meer gebaute Veste abhebt und hinter den nur schwach beleuchteten Felswänden des Vorgrundes gleichsam gespenstisch vorlugt, nimmt von unserem ganzen Inneren Besitz und beschäftigt fort und immerfort unsere Seele. Es wirkt gleich einer tiefergreifenden Musik, die, einmal vernommen, so lange im Geiste wieder- und wiederklingt, bis man ihre Melodie vollkommen erfaßt hat. — Leider können wir dies nicht von der „Felsenlandschaft“ des Meisters sagen. In ihr kommt ein rein äußerliches Streben, die Absicht, wirken zu wollen, zur fühlbaren Geltung. Die Composition (wunderlich gestaltete, hintereinander geschobene und vom Meer bespülte Felsmassen), das Kolorit (ein braungelber, schmutziger Lokalton), und die Technik (eine fast „gepatzte“ Behandlung) tragen in dieser Beziehung einen und denselben Charakter, nämlich den einer zwangvollen Aufforderung des Künstlers an den Beschauer, sich in das Bild hineindenken zu müssen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Industrie-Ausstellung in München.

V.

Damastweberei. — Künstliche Blumen.

Wer selber nicht zeichnen kann und wem die befreundete Hand dazu fehlt, der muß sich freilich auf die Geschäftsleute verlassen, welche den gewerblichen Betrieb in Händen haben. Diesen aber sollte es Pflicht sein, für die Herstellung von Mustern künstlerische Kräfte heranzuziehn. Wie angenehm fällt gleich das kleinste Beispiel auf, wo es wirklich geschehen ist. Unter der Unmasse von Stoffen, die unser Auge durchsuchte, fanden wir eine kleine Fransen-Serviette in Leinendamast aus der Fabrik von Sel. Prölß sen., Söhne in Dresden, welche in der Mitte eine Reiherbaize zeigte; rings umher Thiergruppen in Kampf und Spiel miteinander. Das Alles bewegte sich zwischen Blatt- und Graswerk so lebendig, war von so feiner Zeichnung, ja selbst von so charakteristischem Ausdruck, daß wir ganz davon betroffen waren. Wir beeilten uns, diesen Fund im Katalog anzustreichen und wurden nun durch ihn belehrt, daß die Zeichnung zu dieser Serviette von E. Hasse herrührte, der uns als Thierzeichner, namentlich für das gewandte Messer Hugo Bürkner's, längst rühmlich bekannt ist. Die genannte Fabrik hatte noch viele andere Webereien von ausgezeichneter Feinheit ausgestellt, z. B. große Damastdecken mit figurenreichen Darstellungen, wie Jagden u. dergl. aber wie stand Alles in der Zeichnung zurück gegen die kleine reizende Serviette. Wir geben ja gern zu, daß die erste Auslage für gute Zeichnungen nicht geringe ist, aber wir möchten auch wissen, ob nicht jede Braut mit Hasse'schen Fransen-Servietten ausgesteuert sein will, wenn sie sie einmal gesehn hat. Um dagegen ein anderes Beispiel anzuführen: Chr. Dav. Wänting u. Söhne in Großschönau bei Zittau hatten Servietten ausgelegt, „von ausgezeichneter Feinheit und schönem Dessein, mit sog. Mittelstücke, welche Muster besonders in England sehr beliebt sind,“ wie ein Zettel besagte. Worin bestand nun dieses sog. Mittelstück? Auf einer antiken Quadrige fährt eine Person mit einer Fackel und einem Kranz; gezogen wird der Wagen von Tauben, geleitet von einer Art Genius. Hinten liegen Armaturen. Man weiß weder, was das bedeuten soll, noch ist die Zeichnung irgend schön, sondern vielmehr so häßlich, wie möglich.

Sehr verbreitet ist die Sitte, sich die Muster sans façon aus der Kunstwelt zu nehmen. Mit den berühmten Männern —

Zu haben bin ich, wie der alte Fritz
Auf Pfeifenköpfen und auf Tassen

sagte schon Göthe — theilen da beliebt gewordene Bilder, neuerrichtete Denkmäler oder Bauwerke dasselbe Schicksal. Sie machen bildlich auf und in jeglichem Material den Kreislauf durch alle möglichen Geräthe des Lebens. Schwanthalers Bavaria reicht ihren Kranz von überall her, sogar von der Krücke eines Regenschirmes und eines Spazierstocks; wir haben Rauchs alten Fritz auf einem Chokoladenpacket reiten sehen, — von einer plastischen Nachbildung in diesem Material in ziemlich großem Maßstabe zu geschweigen — wir haben eine Cigarre geraucht aus einer Tasche, auf welcher, in Leder gepreßt, Kiß' Amazone den Panther trifft. Es sollte uns nicht wundern, wenn die Braunschweiger Honigkuchen eine Zeitlang Rietschels Lessing zeigen. Dieses Populariſiren — obwohl die Uebersetzung oft eine sehr freie ist — hat seine gemüthliche Seite und selten wird ein bildender Künstler ebensowenig unzufrieden damit sein, als es die Dichter und Musiker zu sein pflegen, die vielmehr nicht ungern sehen, durch die Orgeln und Harfen auf die Jahrmärkte getragen zu werden. So werden die Dinge, die uns umgeben, zu einer Art von illustrirten Zeitung, langweilen endlich oder locken uns ein Lächeln ab, über den Erfindungsgeist, der immer noch eine neue Art auszuhecken weiß, um z. B. das Bildniß der Sennora Pepita de Oliva anzubringen, deren schwungvoller Madrilenatakt sogar von der Militairmusik zu einem unleidlichen Marschvierviertel auseinandergezerrt wird.

Es möchte schwer sein, zu sagen, ob von der jungen Damenwelt oder von denen, welche Feste anzuordnen haben, mehr natürliche oder mehr künstliche Blumen verbraucht werden. Jedenfalls muß man eingestehen, daß die Qualität zwischen beiden Arten fast ebenso zweifelhaft ist, als die Quantität. Es ist mitunter kaum zu unterscheiden, ob die Natur oder der Webstuhl ein Blatt gewoben hat; man leistet mehr, als zur Dekoration Noth thut; man studirt nicht bloß die Farbe und die Textur, sondern auch den Fall der Blättergruppen und jeden feinen, charakteristischen Zug der Pflanzen, ja man hat sogar gelernt, ihnen einen künstlichen Lebensduft einzuhauchen. Unter solchen Umständen wird die Anwendung künstlichen Gewächses einen immer größeren Umfang gewinnen, und das kann auch noch geschehen, namentlich da, wo es auf bloße Dekoration abgesehen ist; denn einem wahren Freunde der Pflanzenwelt blutet das Herz, wenn er sehen muß, wie die schönsten Gewächse der ersten Lebensbedingung, des Lichts, entbehrend, entfernt vom Fenster, als Dekorationszier elend hinsterben müssen. Wir müssen gestehen, daß wir für den flüchtigen Ballschmuck des Haares lieber eine abgeschnittene natürliche Blume sehen, wenn wir nur dafür wissen, daß ihr Stamm am Blumenfenster desto sorgsamer von schöner Hand gepflegt wird.

Den Preis in der Blumenfabrikation auf der Ausstellung müssen wir unbedingt Joseph von Häckel in München zuerkennen; er hat einen mächtigen Blumenkorb unter Glas producirt, in welchem sich Alles vereinigt findet, was die wandelnden Jahreszeiten an Blumen und Gewächsen hervorzubringen vermögen. Daß dieses das bunteste Gemisch von der Welt giebt, kann man sich vorstellen, und wir würden sagen, daß der Fabrikant in denselben Fehler verfallen sei, den die Blumenmaler so häufig begehen, nämlich: eine Ueberhäufung der verschiedenartigsten Blumen zusammenzustellen, nicht um ein ansprechendes Blumenstück zu geben, sondern nur, um zu zeigen, daß sie ebensogut eine Hyazinthe, wie eine Aster malen können. Hier, wo es allerdings mehr darauf ankommt, zu beweisen, daß man die

Eigenthümlichkeit der Erscheinung einer jeden Blume begriffen hat, ist diese riesenhafte Anhäufung, wenn auch für den Totaleindruck nicht angenehm, doch gerechtfertigt; denn einmal entschädigte die genauere Betrachtung einer jeden Blume durch ihre große Naturwahrheit, und zum Andern hat der Aussteller durch einige andere Vasen, welche meist sehr saftiges, großblättriges Grün enthielten, bewiesen, wie sehr er sich auf eine schöne, maßvolle Anordnung verstehe. Wir gestehen, daß nicht blos dies, sondern auch ein grüner Bogen von Weinreben, mit großer Naturtreue wiedergegeben, unsere ganze Bewunderung erregte. Die Nürnberger Blumen von Ruppert und Sachs stehen hinter den Münchnern zurück, und verläugnen nicht ihren specifisch nürnbergischen Geschmack, über den wir weiter unten zu reden haben werden.

Federn zur Fabrikation der Blumen zu benutzen, ist wegen des eigenthümlichen und verwandten Glanzes der Oberfläche eine sehr glückliche Idee; nur hätten wir gewünscht, daß die große Geschicklichkeit, welche Frau Pape in Wendhausen (Herzogthum Braunschweig) darin bewiesen, sich auch auf eine geschmackvolle Anordnung ausgedehnt hätte. Ein großer goldener Rahmen, aus dessen unterer Leiste sich unter Glas eine Unmasse meist phantastisch gestalteter Blumen hervorbreiten, konnte uns nicht das Interesse erwecken, welches Frau Wegener in Potsdam durch einen einfachen Blumenstrauß erregte, der von verdorbenen Cocons gefertigt und sehr anmuthvoll angeordnet war.

Den aus Blech getriebenen, nach der Natur gemalten Blumen von J. Zobel in Berlin, können wir das Zeugniß sehr getreuer Naturnachahmung nicht versagen. Wir erinnern uns, auch dergleichen größere Gewächse, namentlich Palmen u. s. w. in glänzenden Restaurations- und Speiselokalen, wo Licht und Pflege nicht gewährt werden kann, aufgestellt gesehen zu haben. Zu diesem decorativen Zweck empfiehlt sich dieser Artikel durchaus; die zarteren Erzeugnisse aber, Zwiebelblumen u. dgl., wie gut ihre Nachahmung auch gelungen ist, haben doch in der Farbe etwas Schweres und Todtes, und vermögen nicht, die freundliche Stimmung zu erwecken, welche natürliche Blumen hervorzubringen pflegen. Vielleicht macht sich das anders bei Licht, wo sie dann ebenfalls dekorativen Zwecken zu dienen, geeignet sein mögen.

Einen Gradmesser für den Verbrauch künstlicher Blumen giebt die Wahrnehmung, daß ganze Fabriken sich lediglich mit der Anfertigung künstlicher Blumenstaubfäden beschäftigen: Rummel u. Co. in Ulm, welche eine Rosette von diesem Fabrikat ausgestellt haben, beschäftigen allein 11 Arbeiter damit, und liefern 100 Groß, das sind 14,400 Stück, für 30 Kreuzer (8 Sgr. 6 Pf.).

Zeitung.

Berlin, Nov. Den Geschichtsmalern H. Stilke, A. Hopfgarten, E. Steinbrück und A. Henning, sowie dem Decorationsmaler bei dem Königlichen Theater hierselbst, Karl Gropius, ist das Prädikat „Professor" beigelegt worden.

* **Wien,** Oktbr. Der österreichische Kunstverein hat in diesem Monate seine Gewinnstgegenstände und vier Vereinsblätter zur Anstellung gebracht, und für erstere die bedeutende Summe von 23,328 fl. C. M. verausgabt. Die Aktionäre können mit diesem Resultate recht zufrieden sein; es befinden sich einige tüchtige, viele anziehende und artige Kunstwerke unter den Gewinnsten; die Zahl der Gewinnste beläuft sich auf 120, es ist also auch Aussicht vorhanden, ein oder das andere Kunstwerk zu gewinnen. Der Verein darf sich schmeicheln, seine Aktionäre im nächsten Vereinsjahre zu erhalten, bei günstigeren Verhältnissen vielleicht zu vermehren. Aber mit all' dem hat der Verein doch sehr wenig gethan; er hat sich nicht herausgehoben aus der niederen Stellung, in der die meisten Vereine sinken; er hat sich in gar nichts an dem höheren geistigen Aufschwung betheiligt, der sich bei uns in allen Lebensrichtungen kund giebt. Vor den Märztagen, wo das historische Leben Oesterreichs, wie der Antheil an demselben gleich Null war, wo das materielle Interesse alle andern überwog, wäre ein Verein, der, ohne sonst ernstere Tendenzen zu fördern, nicht-österreichischen Künstlern den hiesigen Markt eröffnet hätte, — mehr hat der Verein im Grunde bis jetzt nicht gethan — mit Freuden begrüßt worden. Jetzt aber, wo man von einem Vereine mehr verlangt, edlere Tendenzen, eine geistvollere Auffassung der Kunst, ist eine Schau- und Verkaufshalle, in der allerdings manches Anregende zur Ausstellung kommt, von dem aber nichts positiv Förderndes ausgeht, nicht das Wünschenswertheste und den Umständen Angemessene.

Man dachte, als Gaßer's Skizze zum Welden-Monumente ausgestellt wurde, der Verein werde diese Sache in etwas fördern — man täuschte sich. Man dachte, als die Restauration der Giebel an dem Stephansdome in Angriff genommen wurde, eine Restauration, die dem leitenden Architekten, Hrn. Ernst, wie dem Gemeinderathe, der die Angelegenheit in seine Hand nahm, gleich zur Ehre gereicht, — der Verein werde sich an dieser Angelegenheit betheiligen — man täuschte sich. Man täuschte sich, als man glaubte, der Verein werde, angespornt durch den ehrenwerthen Versuch des älteren Vereines, für den so nothwendigen Schmuck der Elisabethbrücke zu sorgen, Aehnliches unternehmen; man täuschte sich, wenn man glaubte, ein der Förderung der monumentalen Kunst nicht ungünstiger Paragraph des Statuten-Entwurfes werde in irgend einer Weise zur Ausführung kommen. Der Versuch, der von beiden Vereinen gemacht wurde, Kunstgewerbe mit in das Bereich ihrer Thätigkeit zu ziehen, scheint von beiden Vereinen wieder fallen gelassen worden zu sein; die Ausstellung von älteren Kunstwerken erscheint bis jetzt nur als ein bloßer Nothbehelf, da eben keine anderen modernen Kunstwerke in passender Zahl-Beschaffenheit bereit waren, ein solcher Gedanke hätte nur Werth, wenn er konsequent durchgeführt würde.

Der Verein hat nicht ein einziges historisches Gemälde, nicht eine einzige Statue oder Büste, weder bestellt noch angeregt. Unter den hundert und zwanzig Kunstwerken, die am 30. Oktober im Werthe von 23,328 fl. C. M., wie in Güter- und Effekten-Lotterieen an allen Straßenecken zu lesen ist, verloost werden, sind einige Statuetten H. Gaßers, darunter sich viele sehr geistvolle, aber meist schon sehr bekannte Werke befinden, die im letzten Momente, gewissermaßen schandenhalber angekauft wurden, damit doch auch die Plastik unter den Kunstgegenständen figurire, die der Verein mit zärtlicher Sorge umfaßt.

Wie die meisten Vereine, drückt auch der österreichische Kunstverein das historische Gemälde zum historischen Genrebilde herunter; da erscheinen Kaiser Friedrich II. und Peter de Vineis heroische Gestalten in matten Gestalten, wie sie ein Novellist oder ein Feuilletonist eines Damen-Journales brauchen kann, nimmermehr aber, wie eine historische Auffassung sie verlangt. Ein anderes s. g. historisches Gemälde, — die Hirten ziehen zur Krippe — hat der Verein einem jüngeren noch unfertigen Künstler um 200 fl. C. M. abgekauft, offenbar mehr, um den Künstler aufzumuntern, als die in diesem Werke nicht vertretene Historienmalerei zu unterstützen. Das Genrebild, die Landschaft, das Architekturstück und das Stillleben sind so recht die Schooßkinder der Vereine und auch unseres Vereins. Das Gemälde, für welches der Verein die größte Summe ausgab (1500 fl. C. M.), ist Waldmüller's „Aufnahme eines neuen Lehrlings". Darum tadeln wir den Verein nicht; trotz allem und allem, was man gegen Waldmüller vom Standpunkt eines feineren Geschmackes, der sich mit manchen Sonderbarkeiten in der Auffassung nicht wird befreunden können, sagen mag, stellt dieses Bild ein Stück modernen Handwerkerlebens dar, ohne dabei in sozialistische oder frömmelnde Tendenzeleien zu verfallen, und führt die Scene aus mit der Sorgfalt eines Stillebenmalers. Dieser Fleiß in der Durchführung, die scheinbare, in vielen Fällen auch wirkliche Naivetät in der Auffassung, haben diesem Künstler in München auch so viele Freunde und Bewunderer verschafft, wo man ihn zum ersten Male in größeren Werken kennen lernte. Was sich sonst von Figurenbildern (natürlich von österreichischen Künstlern, über die ein Wiener Referent doch vorzugsweise berichten muß) sich vorfindet, ist herzlich mittelmäßig, mit einziger Ausnahme von Selléný's Aquarellstudien aus dem Volksleben Italiens. Diese sind mit Geist und großem Geschick dargestellt.

In der Landschaft nimmt Häger's in der Zeichnung und Kompositien vortreffliche Waldlandschaft den ersten Rang ein; ihm folgt die mit großer Fertigkeit ausgeführte Winterlandschaft R. van Haanen's, der „Watzmann" von L. Böscher, die Landschaften Holzer's, Raffalt's und Gurlitt's und die Skizzen von Novopatzky und Selléný.

Unter den Thiermalern steht diesmal, wie immer, Friedrich Gauermann, allein und ohne Rivalen. Ranftl, der sich seinen Ruf als Thiermaler begründet hat, hat diesmal ein Genrebild ausgestellt, „die Ermahnung einer Großmutter," welches zeigt, daß dieser gewandte Künstler auch das Figuren-Fach beherrschen würde, wenn er einen allzu flüchtigen Vortrag und eine allzu dürftige Auffassung der Formen in Zeichnung und Ausführung aufgeben würde.

Das Stillleben und das Blumenstück ist in Wien mit Vorliebe gepflegt worden, und es giebt hier mehrere tüchtige, außerhalb Oesterreich wenig bekannte Künstler, als Neugebauer, Lack, Lauer, Schuster, Schäffer, Borsos,

Pacher-Kärgling, die in diesem Fache eine virtuose Technik an den Tag legen; die vier Letztgenannten sind auch in der Ausstellung vertreten. — Unter den Architekturstücken sind Springer's „Ueberreste des herrlichen Seckau in Steiermark", durch charakteristische Auffassung der architektonischen Formen ausgezeichnet; der Ankauf einer „alten holländischen Kirche bei Abendbeleuchtung" war ein grober Mißgriff des Vereines.

Trotzdem, daß die Werke vieler österreichischer Künstler sich unter der vom Vereine angekauften befinden, so werden doch noch sehr viele und bedeutende Namen vermißt. Wahrscheinlich haben die Mittel des Vereines ein Mehreres zu thun nicht erlaubt.

Die Nietenblätter führen einen jüngeren Kupferstecher, J. Zitek (ein Böhme von Geburt), zum ersten Male in einem größeren Werke nicht unwürdig dem Publikum vor, in einem Stiche nach einer Zeichnung von Prof. Führich. Zitek's Blatt ist ohne Zweifel das beste unter den vier Nietenblättern des Vereins.

Aus diesem Berichte dürften die norddeutschen Vereine wohl ersehen, daß sie in ihrem — wie mir scheint — mehr redlichen, als erfolgreichen*) Streben in Förderung der Historienmalerei auf den österreichischen Verein nicht rechnen können. Dieser will weiter nichts, als der Mehrzahl seiner Aktionäre genügen, und die Mehrzahl will, um der fünf Gulden, die eine Aktie kostet, vorerst viel Aussicht auf Gewinn, dann anziehende Nietenblätter und endlich die Schaulust befriedigt haben. Hochfliegende Pläne können auf diese Spezies von Kunstförderern nicht rechnen. Allerdings könnte ein Verein das Publikum an einem Streben, das von dem Tage nicht verzehrt wird, erziehen, — der Prager Kunstverein, der trotz der sehr ungünstigen Zeitverhältnisse bedeutend an Aktionären in diesem Vereinsjahre zugenommen hat, beweist dies, — die pädagogischen Ansichten des österreichischen Vereines gehen aber nicht auf Förderung solchen Strebens, und sind ihrer Natur nach auf Befriedigung eines mehr materiellen Kunst-Genusses berechnet, ächt wienerisch in Allem und Jedem. Ob die norddeutschen Aktionäre anders gestimmt sind, das zu beurtheilen fehlen mir alle Anhaltspunkte. Aber auch dann müßte von Staat, Kirche und Gemeinde in Kunst mehr geschehen, als bisher geschieht, sollte der Schritt der norddeutschen Vereine von wirklich praktischen Folgen sein. Wenn man, wie wir in Wien, das Glück hat, das Wirken zweier Vereine in nächster Nähe beobachten zu können, so stimmt man seine Anforderungen an Vereine gern auf ein Minimum zurück. Dieses Minimum einer gelegenheitlichen Unterstützung monumentaler Kunst — nicht einer systematischen — darf man aber von jedem Kunstvereine verlangen.

III. Nürnberg. Unter den deutschen Staaten, welche sich zur thätigen Unterstützung des germanischen Museums bereit erklärt haben, ist nunmehr auch rühmend die Stadt Hamburg zu erwähnen, die eine namhafte Summe zu dem Actienfonds beigesteuert hat, welcher bestimmt ist, dereinst als Ankaufspreis für die dem Stifter des Museums, Freiherrn von Aufseß, gehörigen und der Anstalt zu zehnjähriger unentgeldlicher Benutzung überlassenen Sammlungen verwendet zu werden.

Unter dem Titel: „Leben und Kunst der Vorzeit in Skizzen nach Originaldenkmälern für Künstler und Kunstfreunde zusammengestellt" u. s. w. wird mit dem Beginn des nächsten Jahres von dem Vorstande der Kunst- und Alterthumssammlungen des germanischen Museums, Dr. A. von Eye, im Verlage der Buchhandlung Bauer und Raspe zu Nürnberg ein Werk herausgegeben werden, welches die Tendenz hat, während Hefner in seinem „Trachten des christlichen Mittelalters" u. A. die kunst- und kulturhistorischen Denkmäler unserer Vorzeit mehr dem abstract-wissenschaftlichen und historisch-antiquarischen Standpunkte aus zur Anschauung bringen, dieselben vorzugsweise für die Bedürfnisse der Kunst und zu ästhetischen Zwecken zu bearbeiten. Das Werk soll zunächst, zwar auf streng wissenschaftlicher Grundlage, ein für Künstler erreichbares und brauchbares Costümbuch liefern, den Begriff des Costüms jedoch in weitester Bedeutung auffassen, so daß Alles hineingezogen werden wird, was in irgend einer Erscheinung dem Bewußtsein und Streben einer Zeit Form und Ausdruck verliehen. Durch die Darstellung des Einzelnen aber hofft man, auch das Interesse des Kunstfreundes zu erregen, und durch die Behandlung des Ganzen den Forderungen des Gelehrten genug zu thun. Die erste Lieferung wird unter Anderem zwei Wildschweinsjäger nach H. Burgkmair, zwei schlafende Landsknechte nach A. Dürer, das Portrait des Octavio Piccolomini, ein altes Fachhaus aus Nürnberg enthalten.

*) Hoffentlich auch dies Letztere, geehrter Hr. Berichterstatter. Es ist schon eine Anzahl von Beitrittserklärungen zum Münchener Statut eingelaufen, wie Sie aus der nebenstehenden Mittheilung sehen. D. Red.

München, 18. Okt. Heute Mittag wurde die am 15. Juli in feierlicher Weise durch Se. Majestät den König eröffnete allgemeine Industrie-Ausstellung durch den Herrn Ministerpräsidenten in folgender Weise geschlossen. Unter Musik von den Gallerien herab erschien nach 12 Uhr die Ausstellungskommission und an ihrer Spitze der Herr Ministerpräsident, der sich vor das Standbild des Königs stellte und an die Versammlung — es waren die K. Staatsminister und viele andere Staatsbeamte, viele Mitglieder beider Kammern, Offiziere der Linie und Landwehr ꝛc. anwesend — die Schließungsrede hielt, die sich über die Veranlassung und Bedeutung der Ausstellung und über deren, trotz der traurigen Zeitverhältnisse, befriedigende Resultate verbreitete. Aufgefordert von dem Ministerpräsidenten, gab dann Ministerialrath Dr. Hermann, als Vorstand der Beurtheilungskommission einen Ueberblick der Arbeiten der Kommission kund, sowie daß dieselbe als Auszeichnungen den Ausstellern 278 große Denkmünzen, 1036 Ehrenmünzen und 1627 belobende Erwähnungen zuerkannt habe. Hierauf dankte im Namen der bayerischen Regierung der Ministerpräsident den deutschen Fürsten und Regierungen und den von denselben zur Ausstellung gesandten Kommissären, den Industriellen und Allen, die bei der Ausstellung mitgewirkt haben, und erklärte dann im Namen Sr. Maj. des Königs die allgemeine deutsche Industrie-Ausstellung für 1854 für geschlossen. Der Vorstand der Ausstellungskommission, Staatsrath v. Fischer, brachte hierauf dem Könige ein dreimaliges Hoch, in welches die Versammlung herzlich einstimmte. Zum Schlusse der Ausstellung gab diesen Nachmittag der Ministerpräsident den Mitgliedern der Ausstellungskommission und den fremden Kommissären ein festliches Mahl in seiner Behausung.

Die von der Beurtheilungs-Kommission der Industrie-Ausstellung zuerkannten 278 großen Denkmünzen, 1036 Ehrenmünzen und 1627 belobenden Erwähnungen vertheilen sich auf die einzelnen Staaten in folgendem Verhältniß: Anhalt-Bernburg 6 Aussteller, 1 große Denkmünze, 1 belobende Erwähnung. Anh.-Dessau-Köthen 15 A. 3 bel. Erw. Baden 178 A. 13 gr. D., 42 Ehrenmünzen, 53 b. E. Bayern 2460 A. 63 gr. D., 263 E., 531 b. E. Braunschweig 27 A. 4 E., 5 b. E. Bremen 9 A. 1 b. E. Frankfurt 50 A. 11 E., 18 b. E. Hamburg 80 A. 2 gr. D., 15 E., 22 b. E. Hannover 166 A. 3 gr. D., 21 E., 44 b. E. Hessen, Kurfürstenth., 134 A. 1 gr. D. 20 E. 31 b. E. Hessen, Großherzogth., 152 A. 6 gr. D., 44 E., 37 b. E. Hessen, Landgrafschaft, 10 A. 1 E., 2 b. E. Liechtenstein 1 A. Lippe 6 A. 3 b. E. Lübeck 5 A. 1 E., 2 b. E. Luxemburg 5 A. 3 b. E. Mecklenb.-Strelitz 1 A. Nassau 56 A. 1 gr. D., 4 E., 12 b. E. Oesterreich 1464 A. 96 gr. D., 233 E., 352 b. E. Oldenburg 31 A. 1 E., 2 b. E. Preußen 804 A. 40 gr. D., 160 E., 187 b. E. Reuß ältere Linie 7 A., 3 b. E. Reuß jüngere Linie 21 A. 1 gr. D., 5 E., 5 b. E. Sachsen, Königreich 482 A. 27 gr. D., 98 E., 138 b. E. Sachsen-Altenburg 16 A. 2 E. 6 b. E. Sachsen-Coburg-Gotha 75 A. 2 D., 13 E., 22 b. E. Sachsen-Meiningen 32 A. 1 E., 8 b. E. Sachsen-Weimar 28 A. 1 gr. D., 1 E., 9 b. E. Schaumb.-Lippe 6 A. 1 b. E. Schwarzb.-Rudolstadt 5 A. 1 E. Schwarzb.-Sondersh. 8 A. Württemberg 455 A. 30 gr. D., 95 E., 123 b. E. Summa 6798 A., 287 gr. D., 1036 E., 1627 b. E. (N. K.)

Kunstvereine.

Zur Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst auf Grund der in Nr. 34 abgedruckten Statuten haben die Vereine von

Gotha, Hannover, Kassel, Rostock, Leipzig, Mainz, Stuttgart, Königsberg i. Pr., Halberstadt und **Bremen**

ihre Beitrittserklärung angemeldet.

Looff. Gotha. — F. Eggers. Berlin.

Briefwechsel.

Hr. Dr. H. in N. Wir bedauern, außer Stande zu sein, das Eingesandte aufzunehmen, wodurch sich die Anfrage wegen der Fortsetzungen von selbst erledigt. — Frau H. P. in N. Alles rechtzeitig empfangen.

Albrecht-Dürer-Verein.

Laut Beschluß der General-Versammlung vom 26. ds. werden hiemit diejenigen Herren Künstler, welche die Anfertigung des Vereinsblattes pro 1855 übernehmen wollen, wiederholt aufgefordert, ihre allenfallsigen Propositionen und Vorlagen binnen 6 Wochen an das unterzeichnete Directorium gelangen zu lassen.

Das Directorium des A.-Dürer-Vereins.

Nürnberg, 30. October 1854. von Haller. Winter.

(Dieser Nummer ist eine artistische Beilage beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Hagar and Ismael. Engr. on Royal Writg.

Digitized by Google

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 46. **Donnerstag, den 16. November.** **1854.**

Inhalt: Andeutungen über den gegenwärtigen Zustand der venetianischen Akademie. — Die Berliner Kunstausstellung. (Fortsetzung.) — Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München. V. — Joh. Mathias Rauscher. Nekrolog. — **Zeitung.** Wien. München. — **Kunstvereine.** Kunstausstellungen der westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine im Jahre 1855. — **Briefwechsel.**

Literatur-Blatt Nr. 23. Goethe und Werther.

Andeutungen über den gegenwärtigen Zustand der venetianischen Akademie.

Es dürfte den Lesern des Deutschen Kunstblattes nicht unangenehm sein, die Einrichtungen und Lehrmethoden einer Akademie nach verläßlichen Angaben kennen zu lernen, die zwar nicht zu den deutschen gehört, an der aber, mehr vielleicht als an irgend einer außerdeutschen und vielleicht auch deutschen, von den Fortschritten deutscher Kunst der Gegenwart Notiz genommen wird. Der Freund der Kunst und des Fortschrittes wird angenehm überrascht, wenn er gegenwärtig in die Räume der Akademie der bildenden Künste in Venedig tritt, und dort Schüler vertieft in Heideloff's und anderen Werken deutscher Ornamentik trifft, wenn er Hefstadt's gothisches ABC in den Händen der jüngeren Architekten, und warmes Interesse für deutsche Kunst wahrnimmt.

Die Reform der Akademie ist aber erst ein Werk der jüngsten Zeit, sie ist ein Werk des Marchese Pietro Selvatico, ohne Zweifel des hervorragendsten, ideenreichsten Schriftstellers Italiens auf dem Gebiet der bildenden Künste. Er stammt aus einer alten adligen Padnauer Familie und ist Architekt seinem Fache nach. Im Jahre 1850 wurde Selvatico*) zum Sekretair der Akademie gewählt, und erst in der jüngsten Zeit mit dem Orden der eisernen Krone ausgezeichnet. Von Wien aus wurden die Reformen auf das Lebhafteste unterstützt.

Er fand die Akademie in folgendem Zustande:

In der Elementarschule ließ man die jungen Leute Kupferstiche und Lithographieen kopiren, die häufig schlecht genug waren, weil sie manierirt waren. Später gingen sodann die jungen Leute zu gleichfalls manierirten Gypsfiguren über. Man war nur darauf bedacht, weichliche, duftige Zeichnungen ausführen zu lassen; dem Verständniß des Ganzen und der Pläne wurde keinerlei Rücksicht gezollt.

In der Abtheilung für Malerei ließ man Modelle kopiren, denen man die barocksten, seltsamsten Stellungen gegeben hatte; man war bedacht, die kühnsten Effekte im Helldunkel zu erzielen, ohne das richtige Verständniß der Theile im Auge zu haben. Die Komposition wurde gänzlich vernachlässigt, und der ganze Unterricht hierüber reduzirte sich auf den Rath, die Attitüden der Schauspieler und Tänzer im Theater zu imitiren. Das Technische des Pinsels wurde gänzlich ignorirt.

In der Abtheilung für Ornamentik beschränkte man sich auf das Kopiren der Kupferwerke von Albertelli, und auf die Reproduzirung der wenigen Gypswerke der Cinquecentisten; über byzantinische, arabische, gothische Ornamentik wurde keinerlei Unterricht ertheilt. Die Kompositionen waren kümmerliche, erbärmliche Nachahmungen griechischer und römischer Ornamente, hinter deren edlen Großartigkeit sie jedoch stets weit zurückblieben.

Noch schlimmer war es mit der Architektur bestellt; sie war auf die bloßen architektonischen Ordnungen nach Vignola beschränkt, die man nach Kupferstichen kopiren ließ; man war dabei auf nichts Anderes als auf die Nachahmung der Bauwerke des Palladio und Vignola bedacht. Die Bedürfnisse der Gegenwart wurden völlig unberücksichtigt gelassen, und ebenso jene mittelalterlichen Style, die den Verhältnissen der gegenwärtigen Civilisation angemessen erscheinen.

Die Perspektive war ganz vernachlässigt, da der Lehrende sich entweder empirischer Methoden oder kleinlicher Regeln bediente, die nicht in direktem Zusammenhange mit den Normen der deskriptiven Geometrie standen und daher den Geist der jungen Leute ganz ohne gute Grundlage ließen; eine Folge davon war, daß die Zöglinge den Schulbesuch endlich ganz unterließen.

Reformen.

Elementarschule. Nachdem die vorhandenen Exemplare, welche in Gebrauch gezogen waren, als schlecht erkannt wurden, und nachdem man erkannt hatte, daß die Methoden der Lehrenden mehr auf den Mechanismus der Hand, als auf das Verständniß

*) Zu seinen in der letzten Zeit erschienenen Werken gehören: „Sulla Architettura e sulla scultura in Venezia. Venezia 1847", ein Werk, dem Deutschland in seiner Art keines an die Seite zu setzen hat; die ausführliche Kritik Mantegna's in der Lemonier'schen Ausgabe Vasari's; eine Reihe von Gelegenheits-Vorträgen an der Akademie und endlich seine Geschichte der bildenden Kunst nach Vorträgen an der Akademie (noch unvollendet) u. a. m.

der Formen gerichtet waren, so gedachte man die Methoden der alten italienischen Meister einzuführen, das heißt: dahin zu wirken, daß die Zöglinge unmittelbar mit den geometrischen Körpern begönnen und diese mit der größtmöglichen Genauigkeit wiedergäben. Es ist diese Methode bereits von Schmidt in seiner kleinen Abhandlung „das Zeichnen nach dem Runden" angerathen und auch versucht worden. Noch mehr ermuthigte zu solchem Experimente das, was uns die Geschichte und frühere Beispiele lehren, da die geometrischen Körper auf praktischem Wege das Entstehen der Linien, der Oberflächen, der Gründe des Reliefs darthun und so gleichsam die Grammatik des Künstlers sind, ohne welche er das Warum der äußeren Erscheinung weder begreifen, noch sie den verschiedenen Verhältnissen der Stellungen und des Lichtes gemäß darzustellen vermag. In der That, da es in der Natur keinen Gegenstand giebt, dessen Oberfläche nicht aus einfachen oder geometrischen Figuren bestände, so folgt daraus, daß der Zögling, wenn er vom Beginn an gewöhnt wird, diese mit Genauigkeit zu zeichnen, ohne sich dabei des Zirkels und Lineals zu bedienen, später in den Stand gesetzt ist, mit dem bloßen Auge jeden Winkel, jede Seite zu messen und jeden Anblick in der Natur im Geiste auf bestimmte einfache Figuren zu reduciren; ein solcher Zögling wird viel geeigneter sein, den Gegenstand wiederzugeben, als Jener, der nach dem vorgelegten Muster zeichnet, und die Elemente der Geometrie, aus denen es gebildet ist, nicht kennt.

Dem Gesagten zufolge sind die Kupferstiche gänzlich aus der Schule verbannt, und die jungen Leute üben sich, zuvörderst nach geometrischen Körpern in Kontouren zu zeichnen, was sie dann aus dem Kopfe wiederholen. Sie zeichnen sodann dieselben schattirt und wiederholen aus dem Gedächtnisse die Effekte des Helldunkels. Sind sie hierin gut eingeübt, so gehen sie zur Zeichnung von nach der Natur gearbeiteten Gypsfiguren über, z. B. Köpfe, Hände, Füße; jedes Muster wird dann wieder aus dem Gedächtniß nachgezeichnet, und zwar sowohl in Kontouren als schattirt. Diese nun schon seit drei Jahren befolgte Methode hat treffliche Resultate herbeigeführt.

Erstens haben die jungen Leute gelernt, Muster mit der größten Genauigkeit nachzuzeichnen.

Zweitens wurde die statutenmäßig zur Erlernung der ersten Elemente bestimmte Zeit bestens benützt; Viele wurden auf diesem Wege in den Stand gesetzt, das binnen zwei Jahren gut ausführen zu können, was früher in vier Jahren nur unvollständig und schlecht erzielt wurde.

Drittens. Die wiederholten Gedächtnißübungen boten das sicherste Mittel dar, die Begabung Jener zu erkennen, die Talent zur Kunst besaßen, oder nur eine erbärmliche Befähigung zur Nachahmung beurkundeten.

Skulptur. Sobald die jungen Leute die Elemente gehörig inne haben, gehen sie zur Skulptur über, nicht aber, um antike Statuen von geringerem Werthe, wie dies früher Gebrauch war, sondern vielmehr um wahrhaft griechische Arbeiten zu kopiren, als z. B. die Reste der Giebelfelder des Panthenen, die Basreliefs der innern Ausschmückung desselben Tempels, den Dornauszieher, die Venus von Meles u. a. m. Gleichzeitig werden die Zöglinge in der Anatomie geübt. In derselben Zeit besuchen die jungen Leute auch die Schule der Perspective, welche sie gegenwärtig so genau erlernen müssen, daß sie in den Stand gesetzt werden, eine Prüfung vor einer Kommission bestehen zu können; früher genügte ein Zeugniß des Professors, das in den meisten Fällen aus bloßer Gefälligkeit gegeben wurde. Sind einmal die jungen Leute gut in die Perspektive eingeschult, so gehen sie zur Schule des Nackten über. Dort müssen sie das lebendige Modell mit dem größten Fleiße nachzeichnen und dabei die einfache Manier beobachten, mit welcher die alten Meister bei ihren Naturstudien zu Werke gingen. Aus diesem Grunde sind die kühnen Effekte des Helldunkels gänzlich aufgegeben, so wie auch jene verwerfliche Methode, die Extremitäten durch Skizzirung gewissermaßen nur anzudeuten.

Jeder Theil muß fein und genau gezeichnet sein. Sobald eine Zeichnung nach dem Nackten gemacht ist, muß sie jeder Zögling aus dem Kopfe nochmals mit der größten Aufmerksamkeit machen. In der Schule des Nackten wird auch der Faltenwurf am lebendigen Modell studirt und muß jede nach der Natur gemachte Uebung aus dem Gedächtnisse wiederholt werden.

Schule der Malerei. Die in der Zeichnung des Nackten am meisten vorgerückten Jünglinge, gehen sodann zum Malen desselben über, allmonatlich wird eine Woche damit zugebracht, das lebendige Modell im Kostüme zu malen.

Die Kompositionsstudien sind nicht so entwickelt, wie es in Deutschland bei dem Stande der Historienmalerei möglich ist. Die Gründe dieses fast ausnahmslosen Zurückbleibens in Italien liegen am Tage. Es wird jedoch im Beginn jeder Woche den geübteren Zöglingen ein historisches Thema gegeben, das sie am letzten Tage der Woche skizzirt vorlegen müssen. Diese Skizzen werden gesammelt, geprüft und von einer Kommission kommentirt, die ihr Urtheil in Gegenwart aller Zöglinge der Schule sodann ausspricht.

Im Laufe des Jahres werden die Zöglinge auch geübt, mit dem Pinsel mehrere lebende, ausdrucksvolle Köpfe zu kopiren; Gleiches geschieht mit Gemälden, namentlich mit Werken von Giovanni Bellini und von Cima da Conegliano.

Skulptur. In der Schule, wo dieser Zweig gelehrt wird, läßt man die jungen Leute dieselben Gegenstände nach der Natur kopiren, wie es in der Schule für Malerei geschieht. Auch sie müssen jedes Vorbild sodann aus dem Gedächtniß reproduciren, und zwar in plastischer Nachbildung; die einsichtsvollen Bemühungen des sehr tüchtigen Ferrari haben Fortschritte in diesem Zweige herbeigeführt, welche zu der sicheren Hoffnung berechtigen, binnen wenigen Jahren eine blühende Schule für Skulptur herstellen zu können.

Ornamentik. Das reife, gediegene Wissen des Professors dieser Schule, Zanotti, der aus Bologna vor wenigen Jahren nach Venedig berufen wurde, läßt sie den andern als Muster erscheinen und als Ersatz für die Architekturschule gelten, die bei weitem nicht die nöthige Ausdehnung hat. In der Schule für Ornamentik wird jeder bekannte Ornamentenstyl auf historischem Wege gelehrt. Die Kupferstiche sind von dort verbannt; die jungen Leute üben sich zuerst an geometrischen Körpern; ist dies in genügender Weise geschehen, so kopiren sie nach verschiedenen Stylarten ausgeführte Gypsmodelle, die dann wieder aus dem Gedächtniß reproducirt werden. Nachdem sie einige Fertigkeit erlangt haben, um mit Sicherheit und Geschmack zu arbeiten, müssen sie sich an eigenen Kompositionen versuchen. Im Beginn jeder Woche giebt der Professor irgend ein Thema aus dem architektenischen oder Möbelfache im Hinblick auf Ornamentik auf; am Ende der Woche müssen die jungen Leute die bezügliche kolorirte Skizze abliefern.

In diesem überaus wichtigen Zweige hat die Schule sehr große Fortschritte gemacht, weil der Professor selbst ausgezeichnet in der Komposition ist und alle Stylarten gründlich kennt.

Die Vortheile sind mit wahrhaft reißender Schnelligkeit erzielt worden; in der kurzen Frist von zwei und einem halben Jahre hat dieser Professor Zöglinge herangebildet, welche die schönen Felderdecken eines der Akademiesäle auszuführen vermochten. Besäßen alle Professoren die Befähigungen des Zanotti und Ferrari, die Akademie würde für Kunst und Staat von außerordentlichem Nutzen sein.

Architekturschule. In diese Schule können die Zöglinge erst dann eintreten, wenn sie in der Ornamentenzeichnung bewandert und auch Ornamente in jedem Style zu erfinden im Stande sind. Seit zwei Jahren hat sich diese Schule sehr gebessert, obwohl sie noch

viel zu thun hat, um jene Höhe zu erreichen, die dieser Königin der Künste angemessen wäre. Die Hoffnung beruht auf der jüngeren Generation unter den Architekten, die sich, wie Malvezzi u. A., mit Liebe der mittelalterlichen Kunst hingeben.

Die Studien an alten klassischen Monumenten und denen der Cinquecentisten werden nicht durch Kopiren von Kupferstichen, sondern durch Messungen architektonischer, plastisch ausgeführter Partieen oder venetianischer Gebäude im lombardischen Style betrieben.

Es wird daselbst der gothische Styl nach den Principien Hoffstadt's gelehrt; es werden Aufgaben im byzantinischen und arabischen Style gegeben und auch Uebungen im gemischten, arabisch-gothischen Style getrieben, nach welchem so schöne Bauten in Venedig existiren.

Schule für Aesthetik und Kunstgeschichte. Diese war früher nichts als ein magerer Curs über griechische Mythologie; jetzt ist sie eine in zwei Curse getheilte Kunstgeschichte „über antike, mittelalterliche und moderne Kunst." So oft der Vortrag ein ausschließlich kunstgeschichtlicher ist, werden Kupferstiche vorgelegt, welche die Worte des Professors anschaulicher und verständlich machen. Nach dem Vortrage werden die jungen Leute von dem Professor aufgefordert, ihre Bemerkungen über die ihnen vorgelegten, während des Vortrages behandelten, in Kupfer gestochenen Monumente zu machen.

Schule für Kupferstich. Der Professor, ein tüchtiger Schüler des jüngst verstorbenen Parmesaners Paolo Toschi, handhabt den Grabstichel sehr gewandt, hat aber leider sehr wenig Schüler, da sich gegenwärtig Niemand einem Kunstzweig widmen will, dem die Gesellschaft keinerlei erheblichen Gewinn mehr darbietet. Lithographieen und Photographieen haben das Feld erobert, das einst dem Kupferstiche allein angehörte.

Einige Proben der Schüler der venetianischen Akademie wurden in Wien vor wenigen Monaten mit großem Interesse betrachtet, Studien nach dem Modelle, die von einem seltenen Fleiße zeugten und frei von jener Manier waren, die an alten Akademien einriß, und Kompositionen, unter denen sich die eines jungen Wälschtirolers, Tomaselli, durch Strenge und Korrektheit der Zeichnung auszeichneten.

Die Berliner Kunstausstellung.

(Fortsetzung.)

Die Landschaftsbilder.

IV.

E. Pape. — Max Schmidt. — F. Bellermann. — L. Mantel. — C. Seiffert. — W. Riesstahl. — A. Geyer. — C. Graeb. — J. Helfft u. A.

In dem „Reichenbach auf Rosenlaui" von E. Pape herrscht eine solide, sich dem Charakter der Naturerscheinungen eng anschließende Zeichnung und Technik und ein durchaus gesundes, naturwahres Kolorit vor. Das Bild ist trefflich und voll Wahrheit, aber ohne tieferen poetischen Kern. Es führt uns zwar in den darzustellenden Naturmoment — in ein von Felsen umschlossenes Thal, das, von einem schäumenden Gebirgswasser durchströmt, sich in mannigfacher Abwechselung, als Fläche und Nadelholzwaldung, bis zum Fuße des im Hintergrund aufsteigenden Gebirges hinzieht — ein, aber es erhebt uns nicht, über die Grenzen der Natürlichkeit, zu einer höheren Stimmung. Wir verlassen es, ohne es eigentlich empfunden zu haben und unsere Erinnerung an dasselbe schwindet in demselben Maaße, als wir uns von ihm entfernen.

Die Bilder von Max Schmidt zeigen allerdings eine bei weitem weniger gewandte Technik, als jenes Bild von Pape, dennoch wirken sie auf uns bei weitem dauernder. In ihnen beruht die Wirkung wesentlich auf einem harmonischen Zusammenklingen von Form und Linie, dem sich die Farbe mehr als Mittel anschmiegt. Schmidt's Landschaften, und unter den ausgestellten namentlich „Wald und Berg", — ein Bild, in dem die über den Vor- und Mittelgrund mit weiser Oekonomie vertheilten Baumgruppen einem an sich reizenden Blick auf die von Bergen und Meer gebildete Ferne gestatten — wirken somit um vieles ästhetischer als es bei einer bloßen Naturnachahmung, wenn hierbei nicht etwa ein glücklicher Zufall zu Hülfe kommt, der Fall sein kann. Schmidt verdankt seine Stoffe allerdings der Natur, doch ist er stets bemüht, sie durch ein selbständig künstlerisches Verarbeiten zu läutern. Mit gleicher, innerer Befriedigung wie jene Bilder, betrachten wir die Landschaft von F. Bellermann „Terni." Sie tritt uns als eine gereifte Frucht seiner vorjährigen, italienischen Reise entgegen. Sie beweis't, wie dies auch aus seinen zum Theil ausgezeichneten Studien, die er von dort mit heimbrachte, hervorgeht, daß er, ungeachtet seiner vierjährigen Studienreise in Südamerika, dennoch nicht den freien Blick über das, auch anderen Himmelsstrichen Eigenthümliche in der Landschaft, eingebüßt hat. Dies Bild von Bellermann reiht sich den besten Landschaftsgemälden der Ausstellung würdig an. Es versetzt uns, in bescheidener Vortragsweise, ohne die geringste technische Phrase, so vollständig in den geschilderten Naturmoment, daß wir uns dem Anblick jener Gewässer, die, aus weiter Ebene zusammenströmend, sich hier fast senkrecht vom Felsrande als plätschernde und prasselnde Caskaden in die Tiefe stürzen und den über sie ausgebreiteten lichten Himmel glitzernd wiederspiegeln, ganz überlassen müssen.

L. Mantel's „Ufer bei Porto d'Anzio", das uns einen Blick auf das Meer und die von ihm bespülte, mit Baumgruppen und Villen besetzte Bucht gewährt, leidet, trotz der glücklichen Wahl des Stoffes und theilweis ganz tüchtigen Zeichnung, an einem zu gelben Lokalton. Er verfehlt seine Wirkung als sonniges Licht, da ihm die nöthigen Gegensätze der kälteren Lufttöne mangeln. Auch sie erscheinen zu sehr von jenem Gelb influirt, so daß in dem Bilde dadurch sogar das eigentlich malerische Wesen der Luftperspective um ein bedeutendes beeinträchtigt wird. Mantel ist trefflich begabt, aber fast scheint es uns, nach seinen letzteren Arbeiten, als seien ihm seine factischen Studien bereits zu lieb geworden und habe er ihnen allmälig den freieren Blick in die Natur geopfert. Sein obiges Bild grenzt schon an eine unfreundliche Manier. Sie weis't uns auf die Oberfläche der Darstellung, gleichsam als wolle sie den Beschauer darauf aufmerksam machen, „daß dies ja alles eben nur gemalt sei." — Dasselbe gilt und zwar in einem noch bei weitem höheren Grade von C. Seifferts Landschaften. Sein „Rosenlauigletscher im Berner Oberlande", sein „Theater zu Taormina", sein „Alpenglühn am Vierwaldstädtersee", sein „Bergschloß Lueg in Krain" u. s. w., alle diese Bilder machen nur einen Eindruck, und zwar den von kopirten, ziemlich monoton gefärbten Studien, in denen die Schattentöne an Schwärze und das Licht an Trockenheit des Vortrags leiden. Es ist, wir können es nicht verhehlen, etwas Handwerkliches in diesen Bildern, das mehr, wie unangenehm berührt. Auch um das wirkliche Talent Seifferts sollte es uns Leid thun, wenn es auf dem so eingeschlagenen Wege, der nothwendig zur gänzlichen Charakterlosigkeit und erkältenden Verallgemeinerung führen muß, fernerhin beharrte. —

Wie frisch, frei und wahrhaft künstlerisch wirkt gegen jene Arbeiten das „Motiv aus Heidelberg" von W. Riesstahl. Durch eine, an Ueppigkeit grenzende Vegetation, die zur Seite eines stehenden Gewässers emporschießt und den Blick in die Ferne gleichsam umrahmt, erschaut man einen Theil der Trümmerreste des Heidelberger Schlosses. Auch an diese Ruinen hat sich das vegetative Leben angeklammert und so stehen sie denn da, zwar in sich gebrochen,

aber von Epheu umrankt, gleich einem erinnerungsreichen, frischbekränzten Gedenkstein. Es ist dies ein Bild voller Poesie und Wahrheit; ein Bild, in dem sich das strengste Studium der Natur in ihren Einzelheiten unter einem wahrhaft künstlerischen Hauche in einer Weise verbirgt, daß wir, trotz minutiöser Detailsbehandlung, dennoch sofort durch Totalität ergriffen werden. —

Von Alexius Geyer werden wir auch diesesmal wieder mit einer ziemlichen Anzahl von orientalischen Landschaften bekannt gemacht. „Derr in Aegypten", „ein türkischer Kirchhof bei Batum", „nubische Dörfer", „eine türkische Mühle" u. s. w. sind die Stoffe, welche sie behandeln. Ohne das Talent zu verkennen, mit dem alle diese Bilder gemalt sind, kommen wir doch nicht so recht behaglich über deren Monotonie in Form und Farbe hinweg. Sollte die orientalische Natur wirklich keine größere Abwechselung in Hinsicht auf Beleuchtung, auf Vegetation und Baulichkeit, überhaupt aber auf Stimmung darbieten, als es die Geyer'schen Bilder vermögen? — Wir zweifeln daran; denn die Natur bietet dem geistig Schauenden überall einen gleich interessanten Stoff zur Betrachtung und so auch, ohne Zweifel, der landschaftliche Charakter des Orients dem Künstler, der ihn in seiner Wesenheit zu erfassen versteht. Wenn uns demnach die Bilder von Geyer mehr nur wie talentvoll ausgeführte, geographisch interessante Illustrationen, wie als eigentliche Kunstwerke berühren, und offen gestanden, auf die Dauer langweilen, so hat dies zuverlässig seinen Grund, wenn nicht in uns selber, in der Anschauungsweise des Künstlers. Genug, wir können uns an diesen Veduten nicht erwärmen, die eben nur unsere Neugierde, nicht aber unser Kunstbedürfniß befriedigen. — Gern wenden wir uns von diesen Bildern ab und zu den Kunstoasen der Architekturstücke von C. Graeb. Nur wenige Künstler verstehen es, die Natur selbst in ihren kleinsten Einzelheiten bis zur täuschendsten Wahrheit so in Nuce im Bilde wiederzugeben, wie er. Graeb hat aber auch die Natur bis in ihre tiefsten Tiefen studirt; er hat das Wesen ihrer Formen und Färbungen erkannt, wie kaum ein Anderer, und dadurch eben jene Sicherheit in ihrer Reproduktion durch Kopf und Hand erworben, die allen seinen Werken den Stempel künstlerischer und technischer Vollendung aufdrückt. Sie sämmtlich, ausgezeichnet durch eine fast photographische Genauigkeit und Subtilität im besten Sinn, wirken stets als ein Ganzes, ohne daß dieser Wirkung auch nur das geringste Detail, etwa als ein Nebensächliches, geopfert oder gar in der Behandlung vernachlässigt wäre. Graeb versteht es, jedem einzelnen Theile im Bilde das ihm nothwendig gebührende Recht zu wahren und ihn, stets zwar im Verhältniß zum Ganzen, doch in diesem Verhältniß wiederum als ein Ganzes für sich, zu behandeln. —

Den glänzendsten Beweis für die so eben angedeutete, künstlerische Vollendung Graeb's liefert diesmal zunächst ein kleines „Architekturbild", welches das Innere eines Klosterganges darstellt, dessen Fußboden aus stulptirten Grabplatten zusammengesetzt ist und der durch ein, von reich ornamentirten Säulchen begrenztes Fenster sein magisches Licht erhält. Es ist dieses Bild eine Perle der Ausstellung, an deren Schimmer und Farbenreiz man sich niemals satt sehen wird. Von ganz ähnlicher, wenn auch minder fesselnder Wirkung ist des Künstlers „Ansicht der Fontana Medina in Neapel". Sie erfordert indeß schon mehr Abstraktion, als jenes Bildchen, indem sie uns ins Freie und zwar auf den glitzernd beleuchteten, von weißgetünchten oder blendend weißen Gebäuden umgebenen Platz führt, deren Mitte die Fontaine einnimmt und von wo aus wir im Hintergrunde die rauchende Kuppe des Vesuvs gewahren. Das Bild versetzt uns unter einen uns nicht heimischen Himmel, der somit mehr in seiner natürlichen Schöne anmuthet, als daß wir uns ihm sofort, wenn auch nur im Geiste, vollständig akklimatisiren könnten. — In dem, seinem Umfange nach, Hauptbilde Graebs, welche eine Innenansicht des „Doms von Halberstadt" vergegenwärtigt, hat sich der Künstler eine so schwierige Aufgabe gestellt, daß wir deren so glückliche Lösung bewundern müssen. Auch in diesem Bilde ist das Einzelne, in jener oben angedeuteten Weise, mit liebenswürdiger Grazie in Form und Farbe behandelt, nur erscheint es uns hier nicht in demselben Maaße zu einer so vollkommnen Totalität verarbeitet, wie bei jenen kleineren Bildern. Bei der Gewaltigkeit des Gegenstandes an sich wäre es doch vielleicht wünschenswerth gewesen, das Einzelne noch mehr, als es geschehen ist, gegen das Ganze abzuwägen und es dem Gesammteindruck unterzuordnen, so, daß wir z. B. bei dem dem Auge zunächst aufstrebenden Säulenbündel sammt seinem Teppichbehang, weniger durch die Mannigfaltigkeit der Farbentöne des verwitterten Gesteines, als vielmehr durch den Eindruck seiner architektonischen Masse überhaupt berührt würden. Ebenso hätte vielleicht eine noch duftigere Verallgemeinerung des, hinter dem Lettner aufstrebenden, beleuchteten Theils des Gewölbes, der jetzt fast gelbfärbig erscheint, zur eigentlich luftperspectivischen Haltung des Ganzen vortheilhaft beitragen können. Alles dies würden wir indeß gar nicht berührt haben, wenn uns nicht das Bild selbst durch seine sonst so wahrhaft künstlerische Gediegenheit gleichsam dazu aufgefordert hätte. Immerhin bleibt es ein Meisterbild des Künstlers, eine Perle der Ausstellung, zu der wir dem kunstliebenden Besitzer nur von Herzen Glück wünschen können.

Was die italienischen Architekturen von J. Helfft und auf dieser Ausstellung insbesondere sein „großer Kanal in Venedig" betrifft, so zeigen sie, wie auch dieses Bild, stets eine fleißige und in das Wesen der Architektur eingehende Behandlung. Namentlich erfreut auch das genannte Gemälde, das uns mit einigen reich ornamentirten Façaden der den Kanal umgebenden Paläste bekannt macht, wiederum durch bestimmte und äußerst korrekte Zeichnung und eine sorgfältige, wenn auch nicht immer gerade malerisch wirkende Linearperspective. Nur in der Farbe erhebt es sich nicht über eine gewisse, prosaisch wirkende Trockenheit, die denn freilich wenig geeignet ist, den Eindruck jenes poetischen Reizes auf uns auszuüben, dem wir uns so gern bei lebendigen Schilderungen venetianischer Kanalscenerien hingeben. —

Hiermit wäre im Wesentlichen das Bedeutendste, was uns auf der Ausstellung an Landschaftsgemälden von düsseldorfer und berliner Künstlern zu Gesichte kam, erschöpft. Damit soll indeß nicht gesagt sein, daß sich unter der Fülle von Arbeiten der letzteren, die wir bisher unerwähnt gelassen, nicht noch manche gute und treffliche Leistung fände. Dies ist allerdings in erfreulicher Weise der Fall, wenngleich nicht geläugnet werden kann, daß es der Mehrzahl, auch dieser Bilder, an einer harmonischen Durchführung gebricht, so, daß genau genommen, keins derselben einen wirklichen Totaleindruck auszuüben vermag. So stellen sich uns zum Theil außergewöhnlich umfangreiche Bilder von Herrenburger entgegen, in denen es fast sämmtlich nur auf eine schlagende Lichtwirkung abgesehen ist. Ihr aber ist die Technik in einer so dekorativen Weise untergeordnet, daß wir, ohne das Talent des Künstlers zu verkennen, doch weder von dessen „Brunnen Zoaahleh in Kairo", noch von seinem „Obersee im bairischen Gebirge" mehr, als rein äußerlich berührt würden. Dasselbe ist bei den Bildern von H. Kramer der Fall, die noch außerdem, wie z. B. seine „Ansicht von Allinge", eine an's Rohe grenzende Behandlungsweise zeigen.

Als bei weitem solider behandelte Arbeiten, in denen sich ein tieferes Eingehen in die Natur und ein ernstes Streben nach Wahrheit bekundet, können wir die Landschaften von Bennewitz von Loefen nicht unerwähnt lassen. In der von ihm ausgestellten Ansicht des „Watzmann und Steinberg bei Berchtesgaden", die unsern

Blick über grünende Wiesen hinweg bis zu den im Sonnennebel schwimmenden Höhen hinzieht, ist namentlich Vor- und Mittelgrund mit Frische und Wahrheit behandelt, dagegen wiederum der Hintergrund so leer, daß die sonst mit Talent angestrebte Gesammtwirkung merklich darunter leidet.

Eine kleine „Landschaft" von Hoguet-Vestris, ein grünendes, hügeliges Terrain mit Ferne darstellend, zeigt bei weitem mehr den Einfluß von Charles Hoguet, als den eines selbständigen Naturstudiums. Sie wirkt somit, in ihrem wohlberechneten, schwarzen Rahmen durchaus nur als das Ergebniß eines geschickten und geschmackvollen Dilettantismus.

Einen im hohen Grade erfreulichen Eindruck gewähren indeß diesmal mehre kleinere Landschaften von Louis Linke. In seiner „Winterlandschaft" — einem mit Bäumen bewachsenen, tiefeingeschneiten Wege — sowohl, als auch in den beiden Ansichten „Morgen am Hintersee im bairischen Hochlande" und „Abend am Hintersee", vereinigt sich ein gründliches Studium der Natur mit einem gesunden Sinn für tiefere, landschaftliche Stimmung, so daß wir diese Bilder mit zu den Gelungenen zählen müssen. — Viel Talent und technisches Geschick, gleichzeitig aber auch mehr ein Benutzen französischer Vorbilder, als ein eigenes Naturstudium, lassen eine Anzahl Bilder von H. Eschke erkennen, aus der wir nur den verwunderlichen „Rocher Bayard bei Dinant in Belgien", eine „Partie am Chiemsee", „die Mühle nach belgischem Motive" hervorheben wollen. Alle diese Landschaften können wir indeß nur als geschmackvolle Zimmerdekorationen bezeichnen, obgleich in ihnen Einzelnes von reicher Begabung zeugt, die, bei einer mehr ernsteren Richtung, Bedeutsameres zu leisten gewiß im Stande wäre. Schon tiefer eingehend, wenn auch noch in der Technik befangen, stellt sich ein kleines Bild von Otto Heiden „das römische Forum" dar. Es zeigt den schon häufig verbildlichten Säulenrest desselben mit der Aussicht auf die dahinterliegenden Baulichkeiten u. s. w. in später Abendbeleuchtung. Leider wirken hier die dem über die Säulen sich ergießenden, röthlichen Lichte entgegengesetzten Schattentöne mehr braunfarbig als klar, was denn der Stimmung an sich wesentlich schadet. „Eine Schweizerlandschaft" von Gustav Nelle, mit reichen Motiven im Vor- und Mittelgrunde, die sich über eine mannigfach bewaldete, von Gebirgswässern durchströmte, im Hintergrunde durch Felsen abgeschlossene Thalebene ausbreiten, erinnert an eine fast düsseldorf'sche Behandlungsweise im guten Sinne und verdient ihrer fleißigen, strebsamen Ausführung wegen eine anerkennende Erwähnung. Ebenso „der Obersee bei Berchtesgaden" von J. Nellmann, da sich auch in diesem Bilde ein ernstes Streben nicht verkennen läßt.

Von Potsdam liefen unter anderen ein paar sehr verdienstliche Arbeiten von F. Kiesling und A. Puhlmann ein. Ersterer malte in seiner bekannten, gewissenhaften Weise den von ihm schon mehrfach dargestellten und durch seine eigenthümliche Lokalität überaus interessanten „Teufelssee bei Potsdam". Obgleich Kiesling's Behandlungsweise an eine frühere, weniger freie Richtung der düsseldorfer Landschaftsschule, an jene Uebergangsepoche derselben zum schärferen Naturalismus erinnert, so erfreuen dennoch seine, wenn auch etwas minutiös durchgeführten Bilder, stets durch den gesunden Kern des Naturstudiums, durch den sich jene Schule auch schon in früherer Zeit wirksam herausgearbeitet hatte. Die umfangreiche „Landschaft" von Puhlmann, das Innere eines von einem Bach durchströmten Buchenwaldes vergegenwärtigend, zeigt in ihren mit Fleiß, Verständniß und Achtung vor der Natur sorgfältig durchgeführten Partieen ein wahrhaft künstlerisches Bemühen. Hätte sie nicht an einer etwas harten Zeichnung und trockenen Färbung, so würde sie ohne Zweifel den besten der Ausstellung beizuzählen sein.

Leider gestattet der schon zu sehr von uns in Anspruch genommene Raum des Blattes nicht, noch auf andere, mehr oder minder verdienstliche Arbeiten berliner Künstler näher einzugehen. Dies um so weniger, als uns noch eine Beachtung der von fernher eingesandten Landschaftsbilder obliegt.

(Fortsetzung folgt.)

Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München.

V.

Die **achte Abtheilung** enthält vornämlich Zeichnungen, Zeugnisse ernster künstlerischer Bestrebungen, zum Theil aus früherer Zeit, wo noch der poetische Gedanke, der architektonische Geist der Composition, auch wohl eigenthümliche ideale Formengebung als die wichtigsten Aufgaben des Künstlers angesehen wurden, während es der Hand noch schwer fiel, das Gewollte und Geschaute leicht und vollendet darzustellen. Dahin gehören mehrere Zeichnungen des würdigen und trefflichen Eberhard Wächter aus Stuttgart, gest. 1852, der Arion mit dem Delphin, Cimon im Gefängniß und die Horen, Eunomia, Dike und Irene als die Vertreter von Eintracht, Kunst und Wissenschaft und somit der geselligen Ordnung und Bildung. Ferner die Darstellung Christi, nach seiner Liebe, Gerechtigkeit und Herrlichkeit, von Conrad Eberhard in München; drei Zeichnungen von Jos. Führich in Wien; drei von Bernh. Endres in München (eine Madonna, die HH. Stephan u. Emmeran); drei Zeichnungen von Benaventura Genelli in München; drei von Gustav König in München; eine jugendliche Maria von Jul. Frank; der singende, blinde Greis mit dem Enkel von Elekt. v. Freyberg, gest. in München 1847; vier Zeichnungen von Ant. Muttenthaler in München (ein Elfentanz, die Speisung der Hungrigen, die Begrabung der Todten, die Bekleidung der Nackten); außerdem zwei Architektur Aquarellen von Rud. Alt in Wien; das Campiello S. Rocco in Venedig von Fr. Eibner in München; ein weibliches Bildniß in Wasserfarben von A. Gloggzer in München; Lenau's Grab, Radirung von Conr. Greſe in Wien; und Luther nach Cranach, gestochen von Conr. Geyer in München.

Die Zeichnungen von Führich haben mich und Viele auf das Angenehmste überrascht. Bei aller Energie der Zeichnung und der Vorliebe für edle Formen und der Eigenthümlichkeit selbst der Gedanken, hat Führich in seinen bisherigen (mir bekannten) Werken doch nicht jene Wärme gezeigt, die der unmittelbaren Empfindung eigen ist, so daß sie vielmehr gemacht als entstanden erscheinen, und also immer an der Grenze der Manier, wenigstens einer nur angeeigneten Ausdrucksweise stehen. Ganz frei sind auch diese Zeichnungen davon nicht; allein sie sind mit einer solchen Frische entworfen und so seinem Formensinne ausgeführt, daß man einzelne Abweichungen (wie die gezwungene Stellung des Christuskindes, die gänzliche Proportionslosigkeit der Figur des Paulus ꝛc.) erst sehr spät wahrnimmt oder ganz übersieht. Diese drei Zeichnungen gehören zusammen: die mittlere stellt die Madonna auf dem Throne dar mit dem Christkind, zur Rechten Paulus, zur Linken Petrus. Die verschränkten Arme des Kindes und sein Aufblick zum Himmel, die Passionsblume in der Hand der Mutter sind zu künstliche und gesuchte Motive; aber die Charaktere der beiden Apostel sind so tief durchdacht, so scharf und fein gezeichnet, daß eines Jeden Geschichte in seinem Angesicht steht. Führich hat sie aber noch besonders gegeben, wenigstens ein Stück davon: auf der einen Zeichnung die Predigt des Paulus in Athen, auf der andern die Versammlung der Apostel unter Vorsitz des Petrus zu Jerusalem, so daß wir nun

des Künſtlers Gedanken ſo zu faſſen haben, daß mit dem Chriſtkind in der Mutter Schooß die chriſtliche Kirche gemeint ſei, mit den Apoſteln deren Hauptſtützen, mit den Seitenbildern aber die Ausbreitung der Kirche unter den Juden und unter den Heiden. Die beiden letztern Compoſitionen ſind voll der lebendigſten Motive. Zwiſchen Tempelſäulen, auf den Poſtamentſtufen eines griechiſchen Götterbildes ſteht der Apoſtel, die Rechte betheuernd auf der Bruſt, die Linke begeiſtert erhoben, und redet zu den Verſammelten (unter denen ſich auffallender Weiſe nur Eine Frau befindet) von dem „unbekannten Gotte", dem ſie einen Tempel erbaut. Verwunderung, Andacht, Begeiſterung, Neugierde, Ueberlegung, Ueberzeugung und Spott ſpielen in den Zügen der Hörer, die in verſchiedenen Lagen und Stellungen ihn umſchließen. — Petrus ſeinerſeits ſteht in einer Tempelniſche, umgeben von den Mitapoſteln und anderen Männern, und ſpricht gegen die altteſtamentlichen Vorurtheile von unreinen Geſchöpfen. Sein Ausdruck iſt ruhige Ueberzeugung, ungeachtet er auf Widerſpruch ſtößt und nur einige der Hörer vollkommene Zuſtimmung zeigen. In beiden Compoſitionen iſt neben der, bei aller Mannigfaltigkeit doch in ſchönem Gleichmaaß gehaltenen Anordnung die vom Conventionellen oder von Nachahmung durchaus freie, von Gefühl durchdrungene Zeichnung das, was ihnen ihre ſo große Anziehungskraft verleiht. Eine vierte Zeichnung, die nachträglich hinzugekommen, ſcheint gleichfalls mit dem Hauptgedanken in Verbindung zu ſtehen; es iſt die Aufnahme neuer Mitglieder in die Gemeinde durch Petrus und Johannes, die auf verſchiedene Weiſe den Segen ſprechen oder den heiligen Geiſt auf ſie herabrufen. Wohl ſind auch hier einige Figuren nur aus dem Wohlgefallen an gewiſſen anmuthigen Bewegungen entſtanden, was ſelbſt bei Overbeck zuweilen vorkommt, aber im Ganzen überwiegt doch der Ernſt der Auffaſſung und eine überzeugende Wahrhaftigkeit der Darſtellung. Zudem ſind alle vier Zeichnungen vortrefflich für maleriſche Ausführung componirt, indem ſich Alles zu großen Licht- und Schattenmaſſen gruppirt, und damit der Zerſplitterung der wirkenden Kräfte vorgebeugt iſt.

Genelli's Zeichnungen entſpringen einer durchaus anderen Quelle. Seine Heimath iſt das Alterthum, ſeine Anſchauungsweiſe gehört ihm allein; er liebt das Starke und Gewaltige, kleine Züge verſchmäht ſeine Kunſt, und ſelbſt die Anmuth und der Sinnenreiz müſſen unter ſeiner Hand ſich mit Größe paaren und mit Energie. Auf maleriſche Reize ſind ſeine Compoſitionen nicht berechnet. Mit zwei Zeichnungen, Homer und Aeſop, hat er eine zweifache Wirkung der Dichtkunſt nach der Verſchiedenheit beider Dichter dargeſtellt. Homer, deſſen lorbeerbekränzter Kopf die lichtloſen Augen in die dunkle Ferne der Vorzeit richtet, neben ſich, gleich dem Genius der Schönheit, einen Knaben mit der Lyra, um ſich Krieger und Landvolk, Greiſe und Jünglinge, die alle begierig und begeiſtert dem Wundergeſange folgen. Ein Alter, blind wie der Sänger, läßt ſich von einem jungen Mädchen zu ihm führen, um ſeiner Gaben theilhaft zu werden, und ſelbſt der Fruchthändler, der Mann der materiellen Intereſſen, auf dem Maulthier, der Fiſchverkäufer neben ihm, alle halten ſtill und hören zu, um ſich — wenigſtens für eine kurze Weile — über ihren Geſichtskreis emporheben zu laſſen in eine Welt, deren Geſtalten und Begebenheiten ſie anſtaunen, obſchon ſie auf demſelben Boden mit ihnen ſtehen. Anders Aeſop! Seine Hörer ſind die Bewohner des Feldes und der Lebensniederungen überhaupt; ſie wollen lachen unter der Belehrung und eine Welt unter der ihrigen erhebt ſie ſo gut, wie jene die höhere. Zum Brunnen ſind ſie gekommen, Waſſer zu ſchöpfen und finden auf der Brunnenmauer den heiteren Erzähler, deſſen erquickende Rede ihrer Seele Durſt ſtillt. Mädchen, Frauen und Kinder lagern am Boden oder ſtehen im Kreis, mehr als bei Homer, und ein allgemeines, gleichmäßiges Behagen durchdringt die Geſellſchaft. — Eine dritte, größere Zeichnung behandelt den Kampf zwiſchen Bacchus und Lykurg. Bacchus iſt beſiegt und flüchtet ſich in's Meer, wo Thetis ihn mit ihren Okeaniden aufnimmt; mit ihm fliehen Komus und die Muſen, die ihn auf ſeinem Triumphzug aus Aſien begleitet hatten. Bacchanten und Bacchantinnen, männliche und weibliche Kentauren verſuchen, dem König und ſeinem Kriegsvolk zu widerſtehen. Vergeblich! Im Ungeſtüm dringt der Sieger auf ſeinem Kampfwagen heran; aber mitten im Sieg überfällt ihn die Ahnung des ſeiner harrenden Schickſals und läßt ihn vor der drohenden Geberde des überwundenen Gottes ſcheu zurückbeben. Hier, wie in den andern genannten Zeichnungen, erfreuen wir uns eines energiſchen Künſtlergeiſtes voll Phantaſie und Urſprünglichkeit, der eine andere, als die erhabenſte und freieſte Sprache der Kunſt nicht ſprechen kann, noch mag, und mit dem man bei der Fülle ſeiner Gaben nicht rechten darf, wenn ſein ungebändigter Genius im Sturm und in der Luſt der Begeiſterung wahr und unmöglich, ſchön und übertrieben, objektiv und ſubjektiv nicht mehr genau unterſcheidet.

Die drei Zeichnungen von Guſt. König führen den chriſtlichen Gedanken von der Sündhaftigkeit des Menſchen aus. Es iſt der verlorne Sohn, der zur Freude der Engel im Himmel in die Arme des vergebenden Vaters zurückkehrt; dann der Zöllner, der im Bewußtſein ſeiner Schuld die göttliche Verzeihung anruft; und Petrus, der in tiefer Reue über die feige Verleugnung ſeines Meiſters das Haus des Hohenprieſters verläßt. In König's chriſtlich religiöſen Zeichnungen lebt eine warme und tiefe Empfindung, und eine rege Gedankenverbindung im Sinne der proteſtantiſchen, ſtrenggläubigen Bibelauffaſſung; im Styl iſt er in der Hauptſache ſelbſtändig, doch ſchließt er ſich ſichtlich an den des Cornelius an. Wenn König, um das Paraboliſche der Erzählung hervorzuheben, Engel in die Darſtellung vom verlornen Sohne zieht, und ſo gewiſſermaßen die Nutzanwendung in die Erzählung verwebt, ſo nimmt ihr das zwar etwas von ihrer ſchmuckloſen, natürlichen Einfachheit, allein es folgt von ſelbſt aus der vorzüglich durch den Gedanken beſtimmten, dichteriſch-maleriſchen Anſchauungsweiſe, und läßt ſich rechtfertigen. Wenn aber König den tiefen Reue-Schmerz des Petrus damit bezeichnet, daß er ſein Antlitz ganz und gar verhüllt, ſo erſcheint mir dies als eine falſche Auslegung des oft ausgeſprochenen Gedankens: „der tiefſte Schmerz iſt ſtumm!" Das verhüllte Antlitz einer Geſtalt iſt wie der Gedankenſtrich in der Dichtkunſt, der dem Leſer die durch die Situation bedingte Empfindung ſelbſt zu ſuchen überläßt. Es iſt aber, nach dem Ausſpruch eines unſerer größten Dichter, gerade die Aufgabe der Kunſt, das Wort zu finden für die in der Wirklichkeit unausſprechliche Empfindung und dem Menſchenherzen zu geben, was es ſich ſelber nicht geben kann. Wenn demnach der Gebrauch eines ſolchen, ohnehin ſehr wohlfeilen Kunſtmittels möglichſt zu beſchränken iſt, ſo erſcheint er durchaus unzuläßlich, wenn die Figur, bei der es angewendet wird, die einzige im Bilde iſt. Der verlorne Sohn, der ſein Angeſicht in dem Buſen des ſich zu ihm niederbeugenden Vaters verbirgt, iſt allenfalls noch zu entſchuldigen, obſchon auch hiermit der Hauptzeuge der Beſſerung, das Geſicht, beſeitigt iſt; aber wenn nun auch Petrus, der ſein Bild ganz allein einnimmt, ſein Geſicht mit dem Mantel verhüllt, der ohnehin die ganze Geſtalt umſchließt, ſo hat der Beſchauer doch in der That nichts vor ſich, als ein Gewandſtudium, das er mit ſeiner eigenen Einbildungskraft beleben muß. — Auf der zweiten Nebenzeichnung iſt dem Zöllner, der ſich ſelbſt als Sünder bekennt, der hochmüthige Phariſäer zur Seite geſtellt. Es früge ſich, ob der hier beabſichtigte Gedanke, der Gegenſatz zum Petrus, nicht ſchärfer und klarer hervortreten würde, wenn der Phariſäer die Hauptperſon bildete.

VIII. b. Lithographirte Bildniſſe von J. Melcher in München; gezeichnete Bildniſſe von F. Reſch in München; zwei Zeichnungen (Oſtermorgen und Salomo's Urtheil) von F. Schubert in

Berlin; die Völkerwanderung, ſkizzirter Entwurf zu einem Fries, von G. Ruepprecht in München; fünf architektoniſche Bleiſtiftzeichnungen von Fr. Springer in Wien, mit Geſchmack, Verſtand, Leichtigkeit und Beſtimmtheit ausgeführt; eine Madonna, Glasgemälde von J. Scherer in München, von edler Zeichnung und wahrer, ſchöner Empfindung, doch ohne beſonders neue Motive, und nur zu licht im Ton; der Stephansdom in Wien, und zwar mit der Zuthat des nördlichen Thurmes, eine vortreffliche Zeichnung von Baldinger in Wien.

(Schluß folgt.)

Joh. Mathias Ranftl.

Nekrolog.

Am 1. November ſtarb in Wien an der Cholera Mathias Ranftl, Genre- und Thiermaler, in einem Alter von 50 Jahren.

Ranftl war an der Akademie der bildenden Künſte in Wien, ſeiner Vaterſtadt, gebildet. Auf ſeine Entwickelung hatte, wie auf die ſeines Jugendfreundes, des im J. 1845 verſtorbenen Genremalers J. Danhauſer, Peter Krafft einen bedeutenden Einfluß. Herangebildet an einer Akademie, an der die Traditionen der Akademiker älterer Schule lange aufrecht erhalten wurden, wandte ſich Ranftl bald von der Hiſtorienmalerei ab und dem Genre- und Thierſtücke zu. Eine gefällige Vortragsweiſe, eine Leichtigkeit in Zeichnung und Kompoſition zeichnet die Werke dieſes Künſtlers aus, in deſſen Charakter die liebenswürdigen Eigenſchaften eines ächten Wieners ſich vereinigt fanden. Am geſuchteſten waren ſeine Thierſtücke, am witzigſten jene Thierbilder, in welchen ſich ſein Humor gegen die Verirrungen ſeiner Zeitgenoſſen ſchrankenlos bewegen konnte. Es giebt keinen einigermaßen kunſtliebenden Jagdfreund, der nicht irgend ein Thierſtück, das Portrait eines Hundes u. ſ. f. von Ranftl's Hand beſäße. Die Privatgalerien der Wiener Kunſtfreunde ſind voll von Arbeiten dieſes Künſtlers.

Ranftl gehört zu jenen Wienern Künſtlern, die es trotz bedeutender Talente doch zu keiner vollendeten Leiſtung gebracht haben, die ſich durch ihre Gabe, ſchnell einen Gedanken hinzuwerfen, verleiten laſſen, auf die Durchbildung der Formen ein allzu geringes Gewicht zu legen. Seine Gemälde ſind, mit höchſt geringen Ausnahmen, ſkizzenhaft. Danhauſer's Genrebilder ſind denen Ranftl's an Tiefe der Konzeption und bedeutſames künſtleriſches Streben ebenſo überlegen, als die Waldmüller's an Fleiß und Durchführung. — Ranftl lebte in den glücklichſten äußeren Verhältniſſen.

Die kaiſ. Galerie am Belvedere beſitzt von ihm nur Ein Gemälde „eine Scene aus der großen Ueberſchwemmung von Peſth im Jahre 1838." — Die Beweglichkeit ſeines Talentes geſtattete auch dem Künſtler, ſich in den verſchiedenſten Fächern, dem Genre, Thierſtücke, dem Portrait, der Oel- und Aquarellmalerei, der Radirung und Lithographie zu verſuchen. In ſeinem Nachlaſſe müſſen ſich eine Reihe ſehr intereſſanter Handzeichnungen befinden, darunter mitunter das Beſte, was der Künſtler geleiſtet hat.

In den letzten Jahren unterſtützte Ranftl die Erfindungsgabe des Direktors der Staatsdruckerei Herrn Alois Auer, und das letzte Unternehmen deſſelben, den „Fauſt."

Zeitung.

* **Wien,** Okt. Im Anfang k. M. erſcheint bei C. Gerold das Werk des Archäologen Dr. G. Heider über die Kirche zu Rheingraben; dieſe Monographie dürfte über Symbolik des Mittelalters intereſſante Aufſchlüſſe bringen. — Kupferſtecher L. Schmidt ſticht in der akademiſchen Kupferſtecherſchule einen Karton von Direktor Ruben, al fresco ausgeführt in dem Prager Schloſſe Belvedere am Hradſchin. Auch bereitet derſelbe Kupferſtecher im Verein mit den Malern Trenkwald und Swoboda eine illuſtrirte Ausgabe der Königin-Handſchrift (mit deutſchem und czechiſchem Texte) vor. — Der Hiſtorienmaler Binder iſt ſeit mehreren Monaten im Dom, um dort die Kartons zu den ihm anvertrauten Gemälden in der Vorhalle der Allerchenfelder Kirche zu entwerfen.

Der Hiſtorienmaler Wurzinger wird, nachdem ſein Gemälde aus den Zeiten Ferdinand II. vollendet iſt, im Laufe nächſten Frühjahrs in Wien erwartet. Der ältere Kunſtverein hat eine Ausſtellung ſeiner Gewinnſte veranlaßt.

s. **München,** Ende Okt. Mit Beginn der kälteren Jahreszeit fangen die Werkſtätten der hieſigen Künſtler, die während der ſchönen Herbſttage zum größten Theile noch verlaſſen ſtanden, an, ſich aufs Neue zu beleben. Mancher kehrt jetzt heim von ſeinen Wanderungen durch nahe und ferne Gegenden, reich verſehen mit Studien und Skizzen, dem Ergebniß einer heiteren Künſtlerfahrt, die ihn die traurige Epiſode der diesjährigen Münchener Sommertage vergeſſen machte. Unter dieſen befinden ſich A. Zimmermann, J. Lange, Bamberger, A. v. Rhomberg u. A. A. Löffler iſt nach einem längeren Aufenthalte in Griechenland wieder hier angekommen, die Reſultate ſeiner dortigen Anweſenheit in der Vaterſtadt zu verarbeiten. Carl Piloty, der nach einem Sommeraufenthalt im bayriſchen Gebirge längere Zeit in Venedig zugebracht hat, wird in dieſen Tagen zurückerwartet und dann ſogleich zur Ausführung eines größeren hiſtoriſchen Bildes ſchreiten (Wallenſtein und Seni), deſſen Gegenſtand ihm vielfache Gelegenheit bietet, ſein reiches und bewährtes Talent aufs Neue zur Geltung zu bringen. Auch Theodor Horſchelt, deſſen großer Reiſe durch Spanien und das nördliche Afrika wir früher Erwähnung thaten, hat mit Ausführung einer großen Kompoſition (Ueberfall einer Beduinen-Caravane in der afrikaniſchen Wüſte) begonnen, die ihn den Winter durch in Anſpruch nehmen, und zahlreiche intereſſante Reſultate der langen und beſchwerlichen Reiſe liefern wird. Der Genremaler P. Martin wählte, nach mehrjährigem Aufenthalte in Paris, wieder München zu ſeinem Wohnorte, und hat bereits einige neue Arbeiten in Angriff genommen. — Iſt durch eine beſondere Fügung des Schickſals die hieſige Künſtlerſchaft durch die herrſchende Cholera-Epidemie nur in geringem Grade berührt worden, ſo können dennoch Einzelne ſich nur ſchwer von überſtandenen Anfällen wieder erholen, ſo befindet ſich Prof. Ph. Foltz noch fort und fort in wechſelnd leidendem Zuſtande. — Das Etatsjahr des Kunſtvereins geht ſeinem Ende entgegen, nahe an 70 Gemälde wurden bis jetzt zur Verloſung angekauft, und wir warten die gemeinſchaftliche Ausſtellung derſelben ab, um ausführlicher darauf zurückzukommen; ſo viel bis jetzt ſichtbar, kann man im Allgemeinen mit den getroffenen Wahlen zufrieden ſein, wenn auch mancherlei Mittelmäßiges dazwiſchengelaufen und hie und da freundliche Rückſichten nicht zu verkennen ſind. — Am Schluſſe der allgemeinen deutſchen Kunſtausſtellung, der nach achttägiger Verlängerung ſtattfand, waren für den Geſammtpreis von 18,000 fl. 28 Bilder angekauft worden; darunter ſind ſämmtliche, bis auf 3, von Münchener Künſtlern. Die Käufer beſtehen, mit Ausnahme der Könige Max und Ludwig, nur aus Fremden. Der Ertrag der Einnahme beträgt, nach Abzug der Koſten, 11,000 fl., welche den Fonds der zur Verloſung anzukaufenden Gemälde ausmachen; die Zahl der letzteren beträgt 24.

König Ludwig, durch das plötzliche Ableben der Königin Thereſe ſchwer gebeugt, hat München bereits verlaſſen, um, wie man ſagt, nach einem mehrwöchentlichen Aufenthalte in Darmſtadt den Winter in Italien zuzubringen.

Kunſtvereine.

Die weſtlich der Elbe verbundenen Kunſtvereine

werden auch im Jahre 1855 regelmäßig auf einander folgende Kunſtausſtellungen veranſtalten.

Die betreffenden Anmeldungen, mit genauer Angabe des Gegenſtandes, insbeſondere bei Landſchaften und Genrebildern, des äußerſten Verkaufspreiſes, wie des Beſitzers, erbitten wir von den eingeladenen Herren Künſtlern ſtets vierzehn Tage vor dem Schlußtermine der Ablieferung. Dieſer iſt:

für Hannover der 17. Februar 1855, unter Adr. des Herrn Hofbaumeiſter Vogell,

„ Halberſtadt der 5. April 1855, unter Adr. des Herrn Stadtrath Dr. Lucanus,

für Halle der 15. Mai 1855, unter Adr. des Herrn Dr. Weber,
„ Gotha der 1. Juli 1855, unter Adr. des Schulrath Looff,
„ Cassel der 5. September 1855, unter Adr. des Herrn Buchhändler O. Bertram.

Unsere Kunstausstellungen haben sich stets, insbesondere durch Verkauf vieler Gemälde u. s. w., vorzugsweise günstiger Resultate zu erfreuen gehabt. Aus dem Cyclus sind im Jahre 1853 den Künstlern 26,000 Thlr. zu Gute gekommen; 1854 sind in Hannover 8404 Thlr., in Magdeburg 6900 Thlr., in Braunschweig 8120 Thlr., in Halle 1600 Thlr., in Gotha 7030 Thlr., also ohne Cassel, wo noch nicht abgeschlossen, zusammen für 32,054 Thlr. zum Ankaufe von Kunstwerken verwendet worden, und für das Jahr 1855 stellen sich die Aussichten nicht minder günstig, als im Jahre 1854.

Bestimmungen.

1. Für diejenigen Kunstwerke, welche bis zu den vorn bemerkten Terminen am Orte der Bestimmung eintreffen, übernehmen die Vereine die Kosten der Hin- und Rücksendung innerhalb der Grenzen Deutschlands unter folgenden Bestimmungen und Beschränkungen:

a. Nachnahme für Verpackung und sonstige Spesen werden nicht vergütet.
b. Bei allen Sendungen aus nicht zum deutschen Zollvereine gehörenden Staaten ist auf den Declarationen und Frachtbriefen die Bitte auszusprechen:
daß die Steuerbehörden die Cellis uneröffnet an den Bestimmungsort gelangen und hier erst die Revision und Abfertigung bewirken lassen.
c. Alle in den Cyclus gegebenen Kunstwerke gelten als auch für die noch folgenden Ausstellungen des westlichen Kreises bestimmt.
d. Postsendungen werden nur franco angenommen, ingleichen Sendungen von andern Kunstausstellungen.
e. Die Kosten der Rücksendung oder Weitersendung von Kunstwerken vor dem Schlusse unseres Ausstellungskreises, oder an andere Kunstvereine oder Privatpersonen, werden ausnahmsweise nur dann getragen, wenn auf vorherige Anfrage vorher dazu eine Verpflichtung übernommen ist.
f. Die Transportkosten für verkäufliche Gemälde, welche sich nicht mehr in erster Hand befinden, fallen, unter gleicher Voraussetzung und Bedingung, in der Regel den Besitzern und Disponenten zur Last.
g. Wegen Annahme von sehr schweren Sendungen, insbesondere von plastischen Kunstgegenständen, bedarf es nach geschehener Anfrage, mit Angabe des Gewichts, gleichfalls in jedem Falle der Zustimmung des betreffenden Vereins.
h. Die Kunstvereine zu Cassel, Gotha und Halberstadt wünschen, daß wegen direkter Sendungen von Cellis über zwei Centner Gewicht, oder zu einer Fracht von mehr als zwei Thalern für den Centner, zuvor deren Zustimmung eingeholt wird.
i. Für jede Angabe, insbesondere für die Originalität der Kunstwerke, hat der Einsender zu haften. Copien sind ausgeschlossen; zu geringe und ungeeignete, so wie bei uns schon ausgestellt gewesene Sachen werden zurückgewiesen, unter Umständen selbst auf Kosten der Absender zurückgeschickt.

2. Zu eigener Sicherheit der Absender ist nothwendig, daß die Gemälde in angemessenen, starken Kisten, höchstens zu zweien verpackt, mit Schrauben befestigt, und die Fugen mit Papier verklebt werden. Gemälde in gut eingerichteten, mit gefärbtem Papier ausgeklebten Kisten werden wir gern mit denselben ausstellen.

k. Ein jedes Gemälde ist sowohl auf der Rückseite des Rahmen, als innen am Deckel auf deutlich in die Augen fallende Weise mit einem Zettel zu versehen, welcher Namen und Wohnort des Künstlers, genaue Bezeichnung des Gegenstandes, den äußersten Verkaufspreis und die Adresse der Rücksendung (nach beendetem Umlauf) enthält. Wo diese unterlassen oder nicht ausreichend ist, trägt der Absender Kosten und Gefahr jeder Verwechselung und Weitersendung.
l. Die Vereine können nur für den Schaden aufkommen, der erweislich durch deren Schuld geschieht, daher auch nicht für die Gefahren des Transports oder für die garantiren, welche durch Krieg, Tumult oder Unglücksfälle entstehen.
m. Die künstlich gegliederten Goldrahmen hinten wir mit Schutzrahmen versehen zu lassen, und für die Solidität derselben die Vergolder vorweg verantwortlich zu machen, weil die meisten Verletzungen der Gemälde durch auf den Transporten abfallende Rahmstücke bewirkt werden. Gemälde, welche an die Deckel geschraubt sind, müssen noch besonders durch Kreuzgurte gegen das Herabfallen gesichert werden.
n. Dagegen werden die Kunstvereine ihrerseits die beste Fürsorge für die Erhaltung der Gemälde und Rahmen treffen, den ungefähren Werth derselben gegen Feuersgefahr versichern, auf möglichst günstige Aufstellung bedacht sein und sich ohne Anspruch auf Vergütigung für den Verkauf bereitwilligst interessiren, auch unverzüglich melden, wenn erhebliche Verletzungen an Gemälden u. s. w. vorgefunden werden sollten.
o. Die Rücksendung aller Kunstwerke und die Anzeige davon wird von Cassel Anfang November zuverlässig bewirkt werden. Nöthig scheinende Nachfragen werden bis zum 24. December d. J. erbeten, indem die Vereine für unterbliebene Rücklieferung und Verwechselung durch ihre Schuld nur bis Ende des J. 1855 haften.
p. Die Preise der Kunstwerke bitten wir in Preuß. Cour. anzugeben. Bei anderer Preisangabe findet die am Orte übliche Coursberechnung statt.

Im Auftrage der westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine
der Hauptgeschäftsführer Looff.

Briefwechsel.

Hr. Adv. Ed. H. in Sch.: 4½ + 3½ = 7½. Beste Grüße! — Hr. Lt. in R. Wir gratuliren! — Alt 1. Sc. 5. V. 129—32. Ihr thut ꝛc. — Hr. Lr. P. H. in M. Alle drei eingegangen; möge das Red.-M. weiter wirken; nächstens Directes. — Frau El. W. in R.: Wollen Sie nur gütigst Ihre Loose an uns schicken; sie sollen dann mit den Unsrigen an einen Münchener Freund gehen.

Aufruf an die Künstler und Architekten Deutschlands.

In der Voraussetzung, daß auch die deutschen Künstler und Architekten über Wesen und Zweck des germanischen Nationalmuseums durch die öffentlichen Blätter bereits sich unterrichtet und dessen Nutzen für die deutsche Kunst erkannt haben, dürfen wir wohl mit Recht hoffen, daß auch sie, innerhalb ihres Bereiches, zum Erfolge dieser Anstalt beizusteuern gern bereit sein werden. Eine der Hauptaufgaben des Museums ist nämlich, ein Generalrepertorium über sämmtliche deutsche Kunst- und Alterthums-Denkmäler, so viel möglich begleitet von ausgeführten oder skizzirten Zeichnungen derselben, anzulegen. Da es nicht fehlen kann, daß mancher Künstler, sei er Maler, Bildhauer oder Architekt, sich durch eigenen Fleiß oder Erwerbungen im Besitze solcher, wenn auch oft nur skizzirter Zeichnungen befindet, so bitten wir Alle, die in diesem Falle sind, die von ihnen aufbewahrten Schätze dem german. Museum zum Zwecke des Copirens durch seine eigenen Künstler eine kurze Zeit, die sie selbst bestimmen mögen, anvertrauen zu wollen. Noch erfreulicher würde es freilich sein, wenn hie und da eine solche Zeichnung sogleich als Eigenthum für die Sammlungen des Museums eingesendet würde, wofür wir unseren Dank in unserer Zeitschrift öffentlich auszusprechen nicht verfehlen würden. Um jedem Mißverständnisse zu begegnen, erlauben wir uns zu bemerken, daß nur Zeichnungen nach ehemals oder noch vorhandenen Denkmälern, die sich über Deutschlands Kunst-, Cultur- und Sittenzustände, vom Untergang derselben bis 1650, Aufschluß geben, unsern Zwecken dienen können. Auch erbitten wir uns solche nur für den Fall, daß sie nicht entweder schon anderweitig veröffentlicht sind oder in Bälde veröffentlicht werden würden, in welchem Fall wir um gütige Notiz bitten, um sie uns verschaffen zu können.

Wie aber ein guter Dienst auch eines Gegendienstes werth ist, so sichern wir den verehrlichen Gebern und Unterstützern unseres Museums jede mögliche Hülfeleistung zu, welche ihnen etwa aus dem jetzt schon reichen Material unserer immer mehr und mehr sich ergänzenden Sammlungen gewährt werden könnte. Je bereitwilliger unsere gegenwärtige Bitte erfüllt wird, in desto größerem Maßstabe wird auch diese Aushülfe geleistet werden können und die gehoffte Rückwirkung auf die Kunst selbst sein. Nürnberg, den 20. October 1854.

Der Vorstand des germanischen Museums.

(Dieser Nummer ist Nr. 23 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich 1 mal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift
für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ
der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 47. Donnerstag, den 23. November. 1854.

Inhalt: Die Berliner Kunstausstellung. (Fortsetzung.) Landschaften und Genre. — Die Industrie-Ausstellung in München. VI. Gold- und Silberwaaren. Beleuchtungsapparat. — Das bedeutendste Denkmal altchristlicher Kunst zu Mailand. (Mit einem Grundrisse.) Dr. H. Hübsch.

Beiblatt. Peter von Nobile und Paul Sprenger. Nekrologe. — **Kunstliteratur.** Die Theorie der freien Auffassung ꝛc. Von K. Bräuer. H. Weiß. — Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels. — **Zeitung.** Berlin. München. Wien. — **Kunstvereine.** Kunstausstellungen der Kunstvereine in Regensburg ꝛc. — **Briefwechsel.**

Die Berliner Kunstausstellung.

(Fortsetzung.)

Die Landschaftsbilder.

V.

J. C. Schulz. — C. Scherres. — G. Meißner. — M. Reher. — K. Baade. — Kirchstein. — Genisson. — J. Ruyten. — J. Elsasser. — W. Ahlborn.

Unter den drei von Königsberg eingegangenen Gemälden müssen wir zunächst die „nordöstliche Ansicht des Mittelschlosses der Marienburg in Preußen" von J. C. Schulz erwähnen. Ungeachtet der tüchtigen Zeichnung und fast zu klaren Färbung können wir das Bild dennoch nicht von dem Vorwurf einer der Großartigkeit des Gegenstandes zu wenig entsprechenden Behandlung freisprechen. Dadurch, daß in ihm das Einzelne zu sehr als Einzelnes herausgehoben wurde, büßte das Ganze an einer Totalwirkung, so daß der Eindruck der Baulichkeit im Bilde sich nicht zu jener Höhe zu steigern vermag, die der wirkliche Bau in uns hervorruft. Nichts desto weniger hat dieses Gemälde in dem fleißigen Bestreben des Künstlers, den Gegenstand auch in seinen Einzelheiten zur klaren Anschauung zu bringen, ein, ich möchte sagen, architektonisches Verdienst, das wir ihm mit Freuden zugestehen.

Die „Partie zu Sissingen am Vierwaldstädter See mit dem Uri-Rothstock" von Carl Scherres, und die „Ansicht vom Hexentanzplatz im Harzgebirge über das Bodethal gegen den Brocken" von G. Meißner sind beides Arbeiten von Eleven der königsberger Kunstakademie, von denen die erste sich nicht über ein fleißiges Schülerbild erhebt, die letztere dagegen von einer reicheren Begabung zeugt, die, bei fortgesetzten, strengen Studien, wohl zu erfreulichen Resultaten führen dürfte.

Was die Münchener Bilder betrifft, so zeigen sie ein lebendiges Streben nach einem würdigen Kunstziel. Die Architektur von M. Reher: „Das Stadthaus und die St. Peterskirche zu Löwen in Belgien" — eine, durch den bekannten Reichthum jener Baulichkeiten an kleinem Ornament, gewiß überaus schwierig zu bewältigende Aufgabe — zählt mit zu den besten Gemälden der Ausstellung. Seine sorgfältige und dennoch weit von Kleinlichkeit entfernte Durchführung, sein klares und wahres Kolorit, verbunden mit einem genauen Verständniß architektonischer Formenbildung und einer wahrhaft poetischen Anschauungsweise der Natur, stellt es den obenerwähnten Architekturbildern von Graeb würdig an die Seite. — In den Landschaften von K. Baade, namentlich in der ungewöhnlich großen Darstellung der „Partie aus Norwegen bei Mondbeleuchtung", welche uns einen weiten, von gigantischen Felsen umschlossenen See, über dem sich das Mondlicht in magischer, fast unheimlicher Weise zitternd verbreitet, schauen läßt, herrscht, trotz eines allerdings fühlbaren Strebens nach Lichteffekt, dennoch ein so feiner Sinn für das Gewaltige in der Natur vor, daß wir von ihr mächtig berührt werden. Seiner ebenfalls mit großem Talent durchgeführten Partie aus dem Zillerthale wünschten wir indeß eine mehr über das Ganze verbreitete Leuchtkraft.

Von den noch im zweiten Nachtrag zum Katalog verheißenen Landschaftsgemälden von Kirchstein heben wir hier nur die „Sommerlandschaft" als ein wirkungsvolles Bild hervor. In ihr herrscht ein gesunder Sinn für Totalwirkung, weniger ein feines Gefühl für das Einzelne. Dies tritt wesentlich, vielleicht in zu hohem Grade, in den Hintergrund, so daß das Bild bei näherer Betrachtung doch mehr den Charakter einer geistreichen Skizze, als den eines bis zur Abrundung durchgearbeiteten Kunstwerkes annimmt.

Aus Belgien gelangten ein Architekturstück von Jules Genisson und eine „Winterscene" von Jean Ruyten zur Ausstellung. Das Bild von Genisson zeigt eine „Innenansicht der Kathedrale von Amiens", und zwar einen Blick in ihr prächtig aufstrebendes Querschiff, das durch eine mit bunten Glasmalereien gezierte Fensterrose sein zauberisches Licht erhält. Das Innere ist mit Staffage belebt, die sich vornämlich in dem ebenfalls sichtbaren Theile des hellbeleuchteten Hauptschiffes der Kirche bewegt. Auch dieses Bild, wenngleich in seiner Behandlungsweise durchaus von den bisherbe-

Digitized by Google

trachteten Architekturen von Graeb und Neher, verschieden, steht dennoch mit diesen auf gleicher Stufe künstlerischer Vollendung. Auch in ihm ist die Technik, in ihrer weicheren, aber nicht weichlichen Vortragsweise von ungemeinem Reiz und das Kolorit, ohne Farbenprunk, im feinsten Luft- und Lichtton bis zur vollkommendsten Klarheit verarbeitet. Die Zeichnung ist korrekt, ohne Aengstlichkeit und Schärfe, und mit jenem so harmonisch verschmolzen, daß es eben als ein completes Werk unsere ganze Aufmerksamkeit fesselt und fortdauernd rege hält. — In der „Winterscene" des Jean Ruyten, — welche einen stark beschneiten Weg mit zur Seite stehendem Gesträpp behandelt, der an einem im Hintergrunde sich erhebenden Herrenhause vorbeiführt und im Kostüm des siebzehnten Jahrhunderts belebt wird — können wir dagegen nur eine glatte, verflachte Nachahmung altniederländischer Meister, wie Wouverman, Brower u. a. erblicken. In dieser Beziehung erhebt sich das Bild, trotz eines geschickten Machwerks, nicht über jene große Zahl modern belgischer Bilder, gegen gewöhnlich mit Recht das Prädikat „einer konventionell belgischen Manier" zum Vorwurf gemacht wird.

Ueber die beiden aus Italien eingesandten Landschaften, auf denen wir schließlich den Blick ruhen lassen, läßt sich im Grunde genommen nicht viel Erhebliches sagen. Das Beste von ihnen, dem mindestens eine poetische Stimmung nicht abzusprechen ist, lieferte Julius Elsasser in einer „Landschaft im Charakter der römischen Campagna". Schade, daß bei dem sonst trefflich gestimmten Bilde, nicht nur der ganze Vorgrund, sondern die ganze Terrainfläche überhaupt, aus der sich von der Abendsonne stark geröthete Trümmer gegen den blau dunkelen Himmel abheben, zu dunkelbraun im Ton gerathen ist, und daß hierdurch sowohl die Klarheit, wie auch eine Wirkung durch Gegensatztöne in einer nur zu störenden Weise aufgehoben werden. — Dem Bilde von Wilhelm Ahlborn, „die Säulenhalle (loggia dé Lanzi) nebst dem alten Medizeer-Palaste (paluzzo vecchio) am Großherzoge-Platz zu Florenz (piazza del granduca) u. s. w.", fehlt es aber so an Kraft und Stimmung, daß es uns durch Trockenheit der Behandlung im Kolorit, ja durch Buntheit der auf ihm angebrachten, höchst mangelhaft gezeichneten Kostümfiguren in einer so unangenehmen Weise anfröstelt, daß wir darüber fast vergessen könnten, des wahrhaft bewundernswerthen Fleißes, der hier auf perspectivische Konstruktion, auf Zeichnung des Ornamentalen u. s. w. verwendet wurde, rühmend zu gedenken.

Die Genrebilder.

Julius Röder. — L. Knaus. — A. Rehrkorn.

Neben den Landschaftsbildern nahmen die Genredarstellungen auf der heurigen Ausstellung den bedeutendsten Raum ein. Bekanntlich ist der Begriff des Genrebildes ein sehr weiter; man pflegt, wie Detmold sagt, wie bei der philosophischen Facultät alles das hineinzuwerfen, was man anderswo nicht unterzubringen weiß. Halten wir daran fest, daß das Genre es ebenso mit der Gattung, wie die Historie mit bestimmten, hervorragenden Individuen zu thun hat, so giebt es für den eigentlichen Inhalt des Bildes noch immer zwei Arten, worin derselbe sich darlegen kann. Einmal kann die Gattung als solche das Interesse in Anspruch nehmen: der Stand, seine Sitte, seine ganze Eigenthümlichkeit kann zum anziehenden Gegenstand der Darstellung werden, oder es ist andrerseits ein Vorgang, eine Begebenheit, ein Ereigniß bei den Gattungsmenschen, kurz — wenn wir so sagen dürfen — das bürgerliche Drama, welches den Darstellungsgrund abgiebt. Mitunter finden sich beide Arten in einem Bilde vereinigt, und von allen fanden sich Beispiele auf der Ausstellung.

Ein Bild, das uns gleich auf's Stärkste und immer wieder von Neuem fesselte, war „das Schneetreiben" von Julius Röder, einem Künstler, dessen Leistungen wir mit Interesse zu verfolgen gedrungen sind, den wir — man vergleiche unsere früheren Berichte — auf dem unfruchtbaren Wege der Darstellung des nackten Elends gefunden haben, der sich dann, aufgefordert vielleicht, an die Schilderung ansprechenderer Scenen begab und dabei mitunter eine gezwungene, oft fast cynische Heiterkeit zeigte, und der mit seinen diesmaligen Leistungen eine sehr glückliche Mitte hält. Das in Rede stehende Bild ist sehr einfach. Es ist ein grauer Winternachmittag, so daß man kaum die Häuserfaçaden im Hintergrunde sieht. Vorn zieht sich die Ballustrade einer Brücke quer über das Bild. Eine Mutter (Kniestück, fast lebensgroß) geht mit hastigem Schritte vorüber und trägt ein wohleingehülltes Kind, mit dem sie wahrscheinlich zum Arzte gewesen ist; denn am Arme hängt ihr ein Arbeitsbeutel gen mit einer Medizinflasche. Der scharfe Wind treibt den Schnee in die Falten der Gewänder und röthet das sanfte Gesicht. Eben sind noch kummervolle Thränen über dasselbe gegangen, jetzt trägt es in seinen feinen und anmuthsvollen Zügen ganz den Ausdruck aufopfernder, energischer Liebesmühe. Die Darstellung des Weibes in dem Moment der Mütterlichkeit, also in demjenigen Momente, in welchem es, wie Rosenkranz sehr schön bemerkt, seine höchste Würde und seine tiefste Anmuth zeigt, ist einer der erhabendsten und schönsten Stoffe für die Kunst. Und dazu ein ganz unerschöpflich reicher, denn ob wir ihm auf religiösem Gebiete begegnen —

„Selber die Kirche, die göttliche, stellt nicht
Schöneres dar auf dem himmlischen Thron;
Höheres bildet
Selber die Kunst nicht, die göttlich geborne,
Als die Mutter mit ihrem Sohn" —

ob wir Katharina von Rußland sehen, die sich schützend vor ihren Sohn stellt, ob wir ein unbekanntes Weib aus dem Volke vor uns haben, das ihr Kind durch das Schneewetter trägt, immer übt dies rührendste, schönste Verhältniß, diese edelste, heiligste Form der Liebe eine Gewalt auf das Gemüth aus, der sich Niemand verschließen kann, und die zugleich eine sichere Gewähr dafür giebt, daß die Kunst mit dem tiefsten Wesen des Menschen fest verwachsen ist; denn wie käme sie sonst dazu, in der Darstellung dessen, was aus dem Tiefsten geschöpft ist, gerade ihre höchsten Triumphe zu feiern? Der Werth des Röder'schen Bildes liegt darin, daß der Künstler verstanden hat, diesen besonderen Fall in dieser besonderen Einkleidung so auszuprägen und ihm denjenigen Ausdruck zu verleihen, daß sich das Allgemeine mit überzeugender Gewißheit darin ausspricht.

Eine große Sensation erregte das Bild von Ludwig Knaus aus Düsseldorf, jetzt in Paris: „eine Feuersbrunst". (Gegenwärtig ausgestellt in der permanenten Ausstellung von Sachse & Comp.) Dieselbe geht in einem Dorfe vor sich und schlägt aus dem Strohdach eines nach hinten gelegenen Hauses aus, während aus dem vorderen die sich und ihre Habseligkeiten rettenden Bewohner stürzen. Der Himmel ist klar und heiter. Rechts zeigt sich die verblassende Mondsichel, links dämmert eben, mit wunderbarer Wahrheit gemalt, der neue Tag. Der Gegensatz der klaren, ruhigen Schönheit der Natur zu dem Jammer und Wirrsaal der Menschheit hat unläugbar ein poetisches Element in sich. Es ist wie eine Verheißung, daß alles Leid endlich ist. Diesen Gedanken auszudrücken, darauf kam es dem Maler aber hier nicht an. Auch darauf nicht, das malerische Bild zu zeigen, welches sich darbietet, wenn — besonders in der Nacht — das schlecht bewachte Element mit seiner Wildheit und Unvernunft in die nach nützlichen und vernünftigen Zwecken geordneten Einrichtungen des Menschen einbricht, und dieser sich in den Kampf mit ihm begiebt; denn die Feuersbrunst ist hier eigentlich nur angedeutet durch einen auf das Strohdach gesetzten Feuerbüschel. Vielmehr drängt also der Maler den Blick auf die

flüchtende Menſchengruppe und will, daß hier der eigentliche Inhalt ſeiner Darſtellung liege. Was ſehen wir? Nothdürftig bekleidete junge Mädchen, einen Alten, der — ein allerdings richtiger pſychologiſcher Zug — ein altes Brett und eine Mauſefalle, und eine junge Frau, welche eine hölzerne Wanduhr rettet, einen Mann, der mit dem Gebetbuch das Feuer beſprechen will, eine dicke Frau, welche die Reſolution repräſentirt, indem ſie mit befehlender Geberde über den aufgehäuften Kram ſteigt, mit dem ſich Andere zuſammenraffend beſchäftigen, eine Kindergruppe, in der das Jüngſte über den geſtörten Schlummer und den Lärm weint, einen Bauern endlich, der das widerſpänſtige Vieh davon treibt. All' dergleichen kommt gewiß oft bei Feuersbrünſten vor. Es iſt auch hier im Einzelnen mit ungemeiner Trefflichkeit ausgeführt, ſo namentlich die Kindergruppe und das herausgetriebene Vieh. Aber bietet eine ſolche Gruppe etwas Maleriſches in der Erſcheinung? Keineswegs. Oder kann der Vorgang oder die ihn durchmachenden Perſonen, können ſie irgend ein tieferes, allgemeines Gefühl in uns aufrufen? Durchaus nicht. Es iſt ein einfaches, ganz proſaiſches Mißgeſchick, wobei in den handelnden Perſonen jede Andeutung fehlt, das etwas in ihnen iſt, womit ſie es überwinden. Dieſe halb traurige, halb komiſche Art der Kopfloſigkeit hat zugleich, wie ſie hier erſcheint, etwas herzloſes. Und was ſoll uns nun eine Darſtellung, an der Kopf und Herz fehlt? Wie ſoll dabei das Gemüth ſeine Rechnung finden? Es hilft uns nichts, wenn die Peintüre in dem Bilde ſo meiſterhaft iſt, das wir nicht wiſſen, was wir zumeiſt bewundern ſollen, die Menſchen oder das Vieh, oder die Morgendämmerung. Wir geben gern zu, daß Knaus in Paris etwas zugelernt hat; aber er ſoll dort nicht ſeine deutſche Innigkeit vergeſſen. Wir geben gern zu, daß von ſeiner Ausführung viel zu lernen iſt, wir haben die Einzelheiten fort und fort mit immer ſteigendem Intereſſe angeſehen; aber wir vermögen unſere Bedenken gegen das Bild nicht, wie uns zugemuthet wurde, mit der Reflexion niederzuſchlagen, daß die Nachwelt vielleicht noch mal ſehr glücklich ſein wird, überhaupt ein Bild von Knaus zu beſitzen, möge es auch eine Feuersbrunſt ſein. Wir können allerdings die alten Meiſter nicht wieder aufwecken und ſie hier und da um einen andern Gegenſtand der Darſtellung bitten; aber wir haben dieſen Vorzug bei den lebenden Meiſtern. Murillo's Bettelbuben ſprechen das poetiſche Motiv der königlichen Genügſamkeit eines ſolchen Habenichts mit köſtlicher Sicherheit aus. Wir ſind aber weit entfernt, ſeine Laufebuben z. B. für einen glücklichen Darſtellungsgegenſtand zu halten, und wenn ſelbſt hier der Humor des Meiſters noch ein poetiſches Moment hineinzubringen vermag, ſo ſind wir doch der Anſicht, daß Künſtler, wie der talentvolle Louis v. Hagn dieſe Scene nicht malen ſoll: zu klein in ein meiſterlich gemaltes Dorf-Interieur hineingeſetzt, um daran die komiſche Scene effectvoll zur Anſchauung zu bringen, zu groß, um mehr zu ſein, als ein decent gegebenes Motiv; alſo nichts übrig bleibend, als die reine Jagd.

Kurz, wir können nicht gelten laſſen, daß man in der Malerei gleichgültig mit dem Stoff umgehe und den Reſpect gegen die nothwendige Forderung eines ſolchen aus den Augen ſetze. So iſt das „Greift nur hinein in's volle Menſchenleben" nicht auszulegen, der Maler ſoll vielmehr verſtehn es zu zeigen, aufzudecken, daß es intereſſant iſt, wo er's eben packt. Aber da hat nun Einer eine Feuersbrunſt gemalt, welche Glück gemacht hat, gleich werden die Feuersbrünſte förmlich Mode. Auch Auguſt Nehrkorn aus Biere bei Magdeburg hatte eine ſolche ausgeſtellt. Man denke ſich ein niedergebranntes und zerſtörtes Haus, von dem hauptſächlich eine graue Wand ſtehen geblieben iſt, welche den Hintergrund abzugeben hat für die unglückliche Familie, die dort für das Geſchäft der Trauer und der Herzzerreißung lebensgroß hingeordnet iſt: Eine Mutter mit ihrem Säugling auf dem Schooße, deren rechte Hand auf einen kleinen Todten ruht, dem theuren Haupt, das künftig fehlen ſoll. Vor ihr liegt ein anderer Knabe mit verbundenem blutigen Kopfe, ein Mädchen ſchmiegt ſich an, herein tritt die weinende Großmutter mit dem unglücklichen Gatten; rechts im Vordergrunde liegt eine Menge von Hausrath, ſehr getreu der Wirklichkeit nachgeahmt, hingehäuft. Iſt denn der einfache Satz, daß die nackte Darſtellung eines alltäglichen Unglücks nimmermehr ein Vorwurf für die bildende Kunſt iſt, ſo ſchwer zu begreifen? Wir beklagen dieſes Bild um ſo mehr, da der Urheber zugleich darin zeigt, daß er zu malen verſtehe. Ueber ſeine tiefere künſtleriſche Berechtigung wollen wir nicht vorſchnell urtheilen, aber wir erinnern uns, daß Röder in ſeinen erſten Bildern des Elends eine Kraft, eine Gewalt über die Darſtellung des Seelenausdrucks zeigte, die keinen Augenblick zweifeln ließ, daß man es in ihm mit einer echten Künſtlernatur zu thun habe, der es gegeben iſt, in das Innere zu dringen. — Wollen die Feuersbrunſtmaler nur eine äußerlich maleriſche Erſcheinung geben, ſo thun ſie weit beſſer, eine Berliner Feuerſpritze bei Nacht zu malen, wie ſie mit ihren ſchwarzen galoppirenden Roſſen daherſauſt, umher hängen die fackelſchwingenden und vom rothen Scheine beleuchteten bärtigen Männer in ihrer maleriſchen Tracht. Wollen ſie aber dabei auf Seelenzuſtände eingehen, warum malen ſie nicht die Scene, wie der Vater die Häupter ſeiner Lieben zählt? Hat der Dichter es ihnen doch ſo meiſterhaft vorgemacht, wie eine Feuersbrunſt poetiſch anzufaſſen iſt. Zuerſt die lebendige Schilderung ihrer maleriſchen Erſcheinung; dann geben die Schlußverſe:

Mäßig ſieht er ſeine Werke
Und bewundernd untergehn

ſchon den höheren Standpunkt an, auf dem ſich der künſtleriſche Geiſt dem Vorgang gegenüber befindet, und dies ſpricht ſich dann nach der weiteren maleriſchen Schilderung der Ruine deutlicher in der ſchon oben angezogenen Scene aus, in der der Menſch ſchließlich auf dem Grabe ſeiner Habe als Ueberwinder ſteht. Das nennen wir eine künſtleriſche Behandlung. Aber die Darſtellung des bloßen Elends weckt im beſten Falle kein anderes Gefühl in uns, als daß wir eilig gehen möchten, zu helfen; die Kunſt hat rein gar nichts damit zu ſchaffen; denn nicht der praktiſche, ſondern der künſtleriſche Menſch in uns ſoll durch das Kunſtwerk angeſprochen werden.

(Fortſetzung folgt.)

Die Induſtrie-Ausſtellung in München.

VI.

Gold- und Silberwaaren. — Beleuchtungsapparat.

Es kann nicht fehlen, daß auf großen Ausſtellungen ſtets einige Wunderbarlichkeiten vorkommen, die nichts als der reine oder gar potenzirte Ausdruck der Virtuoſität in der Technik ſind und daher zumeiſt auch denen nur vollkommen verſtändlich und intereſſant, welche dieſelbe Technik ausüben und ihre Schwierigkeiten und Eigenthümlichkeiten kennen. Solche Stücke ſind eigentlich Curioſa, Triumphe der menſchlichen Hand, dieſer wunderbarſten aller Maſchinen. — So fanden wir einen geſchliffenen Rheinkieſel, der, kaum 1½ Zoll im Durchmeſſer, vom Hofedelſteinſchleifer C. Weber in Mannheim in tauſenden von Facetten geſchliffen war und zwar in einer Vollkommenheit, wie ſie wohl noch nie von einem Facettenſchleifer erreicht worden iſt.

Von den Gold- und Silberwaaren intereſſiren uns zunächſt die Kirchengeräthe. Wir müſſen denen den Vorzug geben, die ſich einem beſtimmten architektoniſchen Style möglichſt getreu anſchließen; und wenn dieſer Grundſatz überhaupt bei dem Verhältniß der Geräthe zum Bauwerk zu empfehlen iſt, ſo gilt er beſonders bei kirchlichen

Gebäuden und Geräthen. So heben wir einen Kelch in gothischem Style hervor, von Benedikt Steigenberger in Weilheim streng, derb und brav gearbeitet, so eine Monstranz von W. Seeberger in Au in byzantinischem Style von Messing mit Feuervergoldung. Ohne einen besonderen Styl strenge innezuhalten, hatte P. Constantin in Ingolstadt einen silbernen und vergoldeten Kelch von der edelsten Form geliefert. Er hatte einen breiten Fuß, der auf hellerem Grunde ein mattrothes Ornament trägt, das mit Rubinen verziert war und mit Perlenbändern abwechselt. Aeußerst reich und zart in der Zeichnung, mit 10 kleinen Statuetten verziert war ein Bischofsstab aus Silber, in Feuer vergoldet, von L. Fortner in Prag. Aus unedlerem Metalle seien noch die Altargeräthe und von diesen eigentlich nur die Leuchter aus silberplattirtem Kupfer von J. G. Held als gut in gothischer Form genannt, so wie die chinasilbernen Geräthe von C. Forst in Wien.

Es ist eine Bemerkung, die wir oft zu machen Gelegenheit hatten, daß das Material eben so oft und fast mehr durch Brauch und Herkommen, als durch seine Natur bestimmte Formen und Style anzunehmen pflegt. Wir erwähnten schon eben, daß das Porzellan, so schwierig es auch zu arbeiten ist, von der Rokokoform unzertrennlich scheint. Das schlichte Zinn und das feste Eichenholz neigt sich dem Gothischen zu, obwohl dieses keineswegs schlicht in seiner Form erscheint, Bronze und Marmor liebt klassische Formen, während Gold und Silber nur einen möglichst reichen Styl will und das Recht zum Abschweifen in's Phantastische oder gar in's Stylose für sich in Anspruch nehmen.

So machte sich ein vom Baron Louis von Pereira komponirter und modellirter Tafelaufsatz bemerkbar, der etwas Orientalisches im Charakter an sich hatte. In der Mitte befand sich eine Gruppe, vielleicht nach irgend einem Gedicht, das uns nicht einfiel: ein bäumendes Pferd, das von einem Sarazenen, ein in Ohnmacht sinkendes Frauenzimmer, das von einem Mohren gehalten wird; dazu ein todter Ritter; dann silberne Bade- und Rauchscenen unter goldenen Tempeln, Elephanten, welche Confektteller u. dgl. tragen, Palmenbäume, unter denen Gruppen von wilden Thieren u. s. w., Alles fußhoch in Silber und Bronze ciselirt. Phantastisch genug, aber nicht frei und schwungvoll genug in der Form.

Mit mehr Naturgefühl und größerer Sicherheit der Hand war ein Jagd-Trinkgeräth von Eduard Wollenweber in München aus Silber getrieben: ein Cabaret mit einem Mittel- und sechs umgebenden Feldern. In der Mitte steht der Weinkrug, umher stehen die Becher. Der Krug ist der Kopf einer Geiß, die Becher sind Fuchs-, Hasen-, Katzen- ꝛc. Köpfe, welche inwendig vergoldet sind. Auf den Kopf gestellt bilden die Hörner oder Ohren die Füße des Bechers, sein Kelch sind die Hälse und der ganze Thierkopf spiegelt sich in dem blank polirten Teller. Die naturwahre Ausführung ist sehr zu loben.

Zwei silberne Tafelaufsätze, Eigenthum des Herzogs Albert von Sachsen, sind von Th. Strube & Sohn in Leipzig ausgestellt. Der eine, von Sachsen's landwirthschaftlichem Verein dem Fürsten zum 13. Juni 1853 gewidmet, hat allegorische, auf den Landbau bezügliche Figuren, von Rietschel und Hähnel in ansprechender Weise modellirt. Die architektonischen Verzierungen von H. Wiedemann in Dresden waren im Einzelnen wohlgefällig, dagegen die Compositien des Ganzen als unorganisch und willkührlich bezeichnet werden muß. Besser baut sich die silberne Fruchtschaale auf, welche die Bergmannswelt dem Herzoge gewidmet hat, und welche von Ed. Henchler in Freiburg componirt und von Beyer in Dresden modellirt ist. Der Untersatz ist sechsseitig. Unkenhaftes Gethier bildet seine Füße. Die sechs Seiten enthalten Reliefdarstellungen aus dem Bergmannsleben und werden durch Statuetten, welche den Bergmann in seinen verschiedenen Stadien darstellen, von einander gesondert. Eine Gruppe von drei Bergleuten trägt die Schale selbst welche, flach und einfach geformt, nur mit Inschrift und Wappen versehen ist. Das Ganze hat in seinen Formen und Verhältnissen etwas Gedrücktes, wir möchten sagen Unterirdisches — Absicht oder Zufall. —

Die Silberwaaren von P. Bruckmann & Söhne in Heilbronn, welche die ersten in Deutschland waren, die mittelst Stahlstempel geprägte Silberwaaren fertigten, empfehlen sich durch eine gute Gesammtform. Blanke Flächen mit mäßig vertheiltem matten und in guten Mustern auftretendem Ornament bilden den sonstigen Charakter. Auch die massiv gearbeiteten Silberwaaren von H. Ratersdorfer in Wien verdienen lobende Erwähnung. — Wir können nicht dasselbe sagen von den silberplattirten Waaren aus der Fabrik Machts in Wien, welche keine stylvolle, aber eine planlose Mannigfaltigkeit zur Schau trugen. — Das ist das Schlimmste bei all diesen Silbergeräthen, daß man ihnen einen Hauch von Kunstform geben will, daß man ihnen aber diese mehr flüchtig umhängt, als mit Liebe anbildet. Hier ein wenig geschweift, dort ein wenig ausgeladen, hier dieses, dort jenes Ornament hingesetzt, und dann dasselbe überall, auch wo es nicht hinpaßt, wiederholt — das sind Erscheinungen, wie sie nur zu oft vorkommen.

Mehr Befriedigung als die Service ꝛc. gewährten die Schmucksachen. Die reichste Auswahl davon hatte die württemb. Handelsgesellschaft in Stuttgart geliefert, welche bei dem hohen Stand und der Bedeutung dieses Industriezweiges für den württemb. Ausfuhrhandel die Bijouterie als ihren Ausstellungsartikel gewählt hatte. Ganze Ausstattungen für Damen, Alles, was den Männern an Schmuck zu tragen erlaubt ist, fand sich in größter Mannigfaltigkeit ausgelegt. Der darin herrschende Styl war gediegen und reich. Bolzani & Comp. in Wien hatte eine Sammlung von Ketten ausgelegt von sehr verschieden geformtem Gewebe und sehr mannigfaltigem Schmuck daran, meist Thierköpfe u. dgl. von guter Erfindung. Der Meister aber von Allen, der Benvenuto der Ausstellung, war doch Andreas Fortner. Der Glaskasten, in welchem seine Sachen ausgelegt waren, hatte eine unwiderstehliche Anziehungskraft für uns. Diese kunstvolle Ciselirung in dem schwärzlichen Silber, aus welchem gelegentlich die Edelsteine wie aus dem Bergschacht märchenhaft hervorblitzen, haben eine gewisse ernste Pracht; sie wissen wohl, daß sie nicht blenden, aber da sie anziehen, so wissen sie auch, daß sie durch künstlerische Durchbildung fesseln müssen, welches die Fortner'schen Arbeiten in hohem Grade thun. Da sah man einen Kasten, auf dessen Deckel ein Ritter stand, der mit einem Lindwurm kämpft. Das steht auf einer Schaale, auf der an den Ecken Gruppen von erschrecktem Volke knieen, eine Mutter mit ihrem Kinde, das sie zu schützen strebt u. s. w. An dem Kasten laufen die schönsten Reliefs herum; es war ein wahres kleines Prachtstück. Ferner sah man von der geschickten Hand dieses Meisters Pulverhörner, sehr graziöse Schalen, Lampen in klassischer Form, überaus begehrungswürdig schön gemacht, Schwert- und Hirschfänger-Griffe mit Jagdfiguren daran, Busennadeln, welche meist aus einem durch irgend ein Motiv, z. B. einen Gnomen, frei gehaltenen Edelstein bestanden. Kurz, diese Sachen waren herrlich.

Von allem Geräth, das uns umgiebt, und das der tägliche Gebrauch des Lebens fordert, ist nichts so sehr zur künstlerischen Veredelung geeignet, als — die Lampe, oder überhaupt Alles, was zu den Lichtträgern zählt. Das meiste Geräth dient für die Bequemlichkeit oder das Wohlbehagen des Körpers, die Lampe dient dem Geiste. Sie ist von edler Abstammung und ihre Vorfahren, die Kandelaber, haben sich als solche einen Platz in der bildenden Kunst gesichert, den sie noch heute behaupten: ein Geräth des Nützlichkeitszwecks zu sein und ohne einen andern als den Kunstzweck ausgeführt zu werden. Ja noch mehr, selbst die zeichnenden Künste haben die

Kandelaberform als eine allgemein gültige und verwendbare Ornamentform vielfältig gebraucht. Dieses Emporheben aus der Nützlichkeits- in die reine Kunstsphäre braucht aber keineswegs die Verbindung beider Zwecke aufzuheben oder die Phantasie des Künstlers ungefälliger zu machen gegen den häuslichen Zweck des Geräths. Dies ist häufig der Fall bei den Beleuchtungsapparaten der Gegenwart, welche das flüchtige Gas an die Stelle des Wachses gesetzt hat. Wer wollte z. B. läugnen, daß einem Kronleuchter diese Menge weißer Wachskerzen etwas anderes, als ein nothwendiges Uebel sei; aber das Gefühl der Festlichkeit, das man damit verbindet, entfernt alle Rechenschaft, ob sie schön oder unschön seien; und so macht man gedankenloser und gewohnheitlicher Weise die Wachskerze zu einem Lichtträger, wozu sie am allerungeeignetsten ist, weil sie selber das Gefühl erregt, daß sie die Bestimmung hat, verzehrt zu werden. Welche Armuth der Phantasie bekunden die auf weiße Cylinder gesetzten Gaslichter, wie sie z. B. allabendlich im Opernhause zu Berlin auf dem riesigen Kronleuchter auf- und abschweben. Es ist dies gerade der umgekehrte Weg, der so oft eingeschlagen wird, und auf welchem der geringere Stoff sich das Ansehen des Besseren giebt. Hier erwartet man, ja, man hat Gas, und thut, als ob man nur Wachs hätte.

Wir glauben, daß auf diesem Gebiete für die bildende Kunst noch viel zu leisten wäre; denn wie selten begegnet man einer künstlerischen Gestaltung der Mündung des Gasrohres.

Doch um zu den Lampen zurückzukehren, von denen wir reden wollten, so hatte C. Marold in München die größte Auswahl von allen möglichen Arten zusammengebracht; aber wir wären in Verlegenheit, wenn wir davon irgend etwas aus voller Seele loben sollten. In der That waren der guten Ornamente sehr wenige, meist höchste Ueberladung, und wir möchten die Aufmerksamkeit des so sehr nützlich wirkenden Vereins für die Hebung des Gewerbes, auf den wir weiter unten näher zurückkommen werden, ganz besonders auf diesen Artikel richten. Eine wunderliche Einrichtung waren die Gestelle, auf welche man nach Belieben die Lampe oder eine Blumenvase mit gemachten Blumen setzen kann; denn wenn eine Lampe schön ist, so braucht man sie nicht zu verbergen, und ihre eigentliche Stelle mit Blumen zu maskiren. Schöner in der Form, obwohl das Wünschenswerthe auch noch nicht erreichend, waren die Lampen von Gebrüder Ditmar in Wien.

Das bedeutendste Denkmal altchristlicher Kunst zu Mailand.

(Mit einem Grundrisse.)

Die Kirche San Lorenzo maggiore zu Mailand, auf welche als auf einen altchristlichen Bau zuerst aufmerksam gemacht zu haben von Quast das Verdienst hat, wird von den meisten Künstlern kaum beachtet. Gleichwohl bietet dieses Bauwerk vorzugsweise lehrreiche Aufschlüsse über altchristliche Baukunst dar. Ich habe diese Kirche wiederholt untersucht, mit den ravennatischen Monumenten und andern verglichen, auch mich mit den ältern Beschreibungen derselben bekannt gemacht, und kann also sichere Mittheilungen darüber geben, die nicht ohne Interesse sein dürften, weil ohnehin die Zahl der uns bekannten altchristlichen Monumente im Vergleich zu der Menge von mittelalterlichen geringe ist.

Die gegenwärtige Gestalt der Kirche stammt zum größten Theil aus dem 16. Jahrhundert. Die ursprüngliche Kuppel stürzte nämlich 1573 ein, und wurde nebst den Gewölben der Abseiten auf Befehl des Erzbischofs Carl Borromäus durch den Architekten Martino Bassi ganz von Neuem aufgebaut und 1591 vollendet. Aber auch schon früher im Jahre 1070 und abermals 1119 waren theilweise Zerstörungen durch Brand, und wohl mehr noch dadurch erfolgt, daß der Bau längere Zeit ohne Dach dem Wetter preisgegeben blieb. Ohne Zweifel fanden also schon damals theilweise Herstellungen und Abänderungen statt. Daher ist es unerläßlich, zu wissen, was M. Bassi seiner Zeit in einer besonderen Schrift (Scritti di Martino Bassi intorno al tempio di S. Lorenzo maggiore di Milano) darüber bekannt gemacht hat, und was ältere Schriftsteller, namentlich Arnulphus, der seine histor. mediolan. 1085 schrieb und die Kirche noch vor der ersten Zerstörung ganz in ihrer ursprünglichen Gestalt gesehen hatte, darüber sagen. Glücklicherweise geben uns diese und andere Notizen in Vereinigung mit den ursprünglichen noch über 30 Fuß hoch und an einigen Stellen noch viel höher erhaltenen Umfassungsmauern, den inneren Pfeilern ꝛc. so genaue und vollständige Bestimmungen, daß die Restauration des inneren und äußeren Aufrisses kaum zu verfehlen ist. — Der Grundriß, den meine anliegende Aufnahme in der ursprünglichen Gestalt giebt, blieb ohnehin bei allen Restaurationen im Wesentlichen unverändert.

Die schöne Backstein-Mauerung der Facade, welche die besten zu Ravenna an sorgfältiger Fügung weit übertrifft, läßt schließen, daß dieses Monument älter sei, als die ältesten ravennatischen, und daß es wohl jener Blüthezeit Mailands angehöre, wo daselbst in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts die christlichen Kaiser Constantius, Gratianus ꝛc. auf längere Zeit residirten: denn später seit der 442 stattgehabten Verwüstung durch Attila wurde Mailand fort und fort vom Unglück heimgesucht, so daß alsdann ein so prachtvoll ausgestattetes Monument, wie S. Lorenzo war, schwerlich mehr ausgeführt werden konnte. Auch sehen wir sogar in der erst später angebauten achteckigen Kapelle S. Aquilino zwei Mosaiken, die, ihrer Güte und den feinen Farbenabstufungen nach, den besseren früheren Jahrhunderten der altchristlichen Kunst angehören müssen.

Wirklich sagt uns denn auch Gratiolus (de praeclaris Mediolani aedificiis) daß nach einem alten Breviarium auf der Ambrosianischen Bibliothek schon im Jahr 441 ein Bischof Namens Eusebius in der Kirche des heil. Laurentius geweiht worden ist. Und es wurden daselbst, wie bei Oltrocchi (ecclesiae Mediol. hist.) zu lesen ist, zwei Bischöfe von Mailand, Theodorus, der 490 starb, und sein Nachfolger Laurentius beigesetzt. Also dürfte es mehr als wahrscheinlich sein, daß die Erbauung unserer Kirche schon in das Ende des vierten Jahrhunderts, wo der einflußreiche Erzbischof Ambrosius so viele Kirchen in Mailand und der Umgegend baute, fällt. Die meisten älteren Schriftsteller, mit Ausnahme des Alciatus, glaubten, daß dieses Monument noch aus dem classischen Alterthum stammte, daß es ursprünglich der berühmte Tempel des Herkules gewesen wäre, den Kaiser Maximianus erbaute, und daß die 150 Fuß davon abstehende noch existirende antike Säulenstellung dazu gehört hätte. Indessen zeigt uns schon der eigenthümliche Grundriß, geschweige denn das Uebrige unzweifelhaft, daß wir keinen heidnisch-römischen, sondern einen christlich-römischen Bau vor uns haben.

Es fanden, wie gesagt, schon im früheren Mittelalter mehrere Herstellungen statt. Aus dieser Zeit stammen denn auch die auf der Rückseite einiger Pfeiler bei a. (s. den anliegenden Grundriß) gegen die Abseiten noch sichtbaren, dünnen romanischen Wandsäulchen, welche einige Bogengurten, die man damals zur Verstärkung der hie und da schadhaft gewordenen Gewölbe der Abseiten angebracht haben mochte, stützten, und zu deren Basen umgekehrte Capitäle auf barbarische Weise verwendet sind, was man denn bei dem Wiederaufbau von 1573 etwa als Seltsamkeit stehen ließ. Die durch Bassi bekannt gemachten technischen Gutachten und die Beschreibungen früherer Schriftsteller geben uns nun folgende sehr wichtige Aufschlüsse über die ursprüngliche Gestalt des Innern.

1. Der Einsturz der alten achteckigen Kuppel b. erfolgte blos

darum, weil eine der Halbkuppeln c. zunächst am Eingange, welche von den Säulen d. der im oberen Geschosse (um den ganzen Mittelraum herumlaufenden) Bogen oder Emporen gestützt wurden, einstürzte, indem hier die morschgewordenen Kapitäle dieser Säulen zerquetscht wurden. Und dies zog denn das Ausweichen des eng mit der Halbkuppel verbundenen großen Bogens c. und sofort den Einsturz der ganzen Kuppel nach sich: denn die letztere stützte sich unmittelbar auf die vier großen, 4 Fuß breiten Bogen c.

2. Die acht Hauptpfeiler f., welche, durch beide Geschosse der Kirche hinaufreichend, die ebengenannten Hauptbogen stützten, und also die ganze Last der Kuppel trugen, blieben nebst einem Theile der Gewölbe der Abseiten unversehrt stehen.

Diese Hauptpfeiler bestanden aus abwechselnden Schichten von Haustein und Backstein, und wurden genau in ihrer früheren Dicke und Gestalt, jedoch ganz aus Haustein, und mit der Verstärkung, die bei g. in punktirten Linien angegeben ist, wieder aufgeführt. Ueberhaupt mußte Vasi auf Befehl des Kirchenkapitels den ursprünglichen Plan beibehalten, was er sonst in seiner blinden Vorliebe für die Spät-Renaissance nicht gethan haben würde. Er lebte mit diesem Capitel oft im Streite, und war sogar eine Zeitlang abgesetzt, bis sich dasselbe durch ein Gutachten mehrerer anderer Ingenieure überzeugt hatte, daß die große, wieder aufzuführende Kuppel und der hohe Mittelbau durch die acht Pfeiler mit Sicherheit getragen werden könnten. Eine sehr erklärliche Furcht: denn die Kühnheit dieser 76 rh. Fuß weiten und auf verhältnißmäßig sehr dünnen Pfeilern ruhenden Kuppel ist in der That erstaunenswürdig.

Da der Wiederaufbau ohne besondere Fonds und aus gewöhnlichen Almosen bestritten werden mußte, so scheinen die dabei verfügbaren Geldmittel knapp gewesen zu sein. Daher denn auch die neue Steinhauerarbeit auffallend roh ausgeführt ist, und die alten Stücke möglichst wieder verwendet worden sind.

3. Die Hauptpfeiler f. wurden wieder bis zu der ursprünglichen Höhe aufgeführt, jedoch mit der Abänderung, daß sie schon in der Höhe der Bogen durch einen Bogen h. zu je zwei unter sich verbunden wurden. Früher war nur ganz oben zwischen den Hauptpfeilern und in gleicher Höhe mit ihnen ein Verbindungsbogen h. gesprengt.

4. Während jetzt über dem letztern eine glatte Zwickelfläche sich hervor neigt, um mit dem höheren mittleren Theile der Hauptbogen c. ein gleichseitiges Achteck zum Auflager der achteckigen Kuppel zu bilden, war dies früher durch viele treppenartig übereinander vorgeschobene Bogen i. bewerkstelligt.

5. Die frühere Kuppel begann circa 75 Fuß über dem Boden, während die heutige um so viel höher beginnt, als das jetzt nach dem Geschmacke der Spät-Renaissance zwischen dem Hauptbogen und dem Kuppelauflager angebrachte große Blendgebälte beträgt, das die Wirkung der großartigen Räume nicht wenig beeinträchtigt.

6. Der 1519 verstorbene mailändische Geschichtsschreiber Tristano Calco, von dem noch eine flüchtige Abbildung des Aeußern der Kirche auf der Ambrosianischen Bibliothek existirt, sagt, daß das Innere in seiner 76 Ellen betragenden Weite das Pantheon zu Rom um 4 Ellen übertreffe, in der Höhe aber letzterem gleich komme. Hiernach war das Innere 135 Fuß hoch, und die Kuppel war also nicht, wie jene von S. Vitale zu Ravenna, im Halbkreisbogen, sondern wie die (etwas größere) altchristliche Kuppel von S. Giovanni zu Florenz in einem bedeutend überhöhten Bogen gewölbt, und hatte gleich letzterer eine Laterne *), die auf der ebenerwähnten Abbildung angegeben ist. Von Alciatus wird die ohne eiserne Schlaudern ausgeführte kühne Construktion der weiten Kuppel und die tiefen Gewölbe ganz besonders bewundert.

7. Der äußere Bogen hat sich im Verlauf so vieler Jahrhunderte bedeutend erhöht, so daß die Platten des innern Kirchenbodens selbst seit dem Wiederaufbau um circa 2 Fuß höher gelegt werden mußten. Beiläufig 32 Fuß darüber war der Boden der Logen oder Emporen, die über dem untern Geschosse der Abseiten um den ganzen Mittelraum herumlaufen. Der jetzige Logenboden liegt übrigens etwas tiefer als der ursprüngliche, der doch sicher in derjenigen Höhe war, wo man jetzt außen die um den ganzen Bau herumgezogene Gurte erblickt. Ebenso begannen wohl ursprünglich die Archivolten der Pfeilerstellung k. um 3 Fuß höher als jetzt; denn die heutige Kämpfergurte, welche längs der Wand (da, wo die Archivolten und die Abseitengewölbe beginnen) neu eingefügt wurde, ist um 3 Fuß unter dem Bogenanfang der Fenster, wie man am besten an dem außen zugänglichen Fenster l. sehen kann. Die achteckigen Pfeiler waren also etwas höher, als jetzt. Diese Abänderung erlaubte sich Vasi ohne Zweifel, damit er die Säulen der oberen Stellung etwas größer machen konnte, als die ursprünglich hier befindlichen (die er darum auch nur colonette nennt) waren, und damit er ohne Mißverhältniß bei der unteren Pfeilerstellung ebenso wie bei der oberen Säulenstellung je fünf Zwischenweiten annehmen konnte, während die erstere — wie wir weiter unten sehen werden — ursprünglich nur drei Zwischenweiten hatte.

8. Die Gewölbe der untern Abseiten waren ohne Zweifel wie jene in S. Vitale zu Ravenna gestaltet, so daß sie an der äußeren Seite, den Fenstern entsprechend, mehr Kappen als an der inneren Seite hatten. Und auf den Gewölben der oberen Abseiten liefen wohl ebenfalls wie in S. Vitale von den äußeren Mauerpfeilern m. Streben oder Sparren unter dem Pultdache gegen die Halbkuppeln c. hinein.

Ueber die decorative Ausstattung des Innern, welche schon bei den im Mittelalter stattgehabten Verwüstungen wohl größtentheils verschwunden sein mochte, läßt uns Vasi ohne Auskunft. Aber diese Lücke wird sehr glücklich durch die schon oben erwähnte 1085 abgefaßte Beschreibung des Arnulphus, der die Kirche noch vor dem ersten Brande gesehen hatte, ergänzt. Derselbe sagt nämlich (von diesem Brande sprechend) in seiner Schrift (lib. 3. cap. 22.):

„Sanctus ipse Laurentius vivae carnis olim cruciatus incendio, iterum se flammis permisit exuri, cujus speciosissima omnium adeo fuit Ecclesia, ut relatu difficile videatur, quae fuerint lignorum lapidumque sculpturae, eorumque altrinsecus compaginatae junctura; quae suis columnae cum basibus, tribunalia quoque per gyrum, ac desuper tegens universa musivum. O templum cui nullum in mundo simile!“

Es war also — wie in allen reicheren altchristlichen Kirchen verschiedenfarbige Marmorplatten bis zu der Höhe hinauf, wo der Mosaiküberzug begann, die Wandflächen und Pfeilerflächen bekleide-

*) Die nach achteckigem Plane ohne Abseiten angelegte Kirche S. Giovanni zu Florenz wurde zwar von den meisten älteren Schriftstellern — namentlich von Dante und G. Villani — für einen heidnisch-römischen Bau gehalten, aber gegenwärtig zweifelt Niemand mehr daran, daß dieser mit der größten Kühnheit angelegte Kuppelbau (dessen eigenthümliche und höchst interessante Gewölbe-Construktionen ich hier nicht näher beschreiben kann) schon ursprünglich als christliche Kirche erbaut wurde. Sie war früher die Cathedralkirche, und wurde erst 1128 ein Baptisterium.

In dem kleinern viereckigen Vorbau, worin gegenwärtig der Chor angebracht ist, war früher der Eingang, und die drei heutigen Thüren existirten damals noch nicht. Es waren wohl hier große Fenster vorhanden, so wie auch in dem zweiten und in dem dritten Geschoß, wo dieselben, als die Façade im Mittelalter die gegenwärtig noch bestehende Verkleidung erhielt, bedeutend kleiner gemacht und zum Theil wohl ganz geschlossen wurden, was dem Innern die bei den altchristlichen Kirchen beliebte Helle benahm. Die Lichtöffnung oben in der Mitte der Kuppel, welche nach Villani 1150 eine Laterne erhielt, war schwerlich vorher ganz offen und ohne alle Bedeckung, wie sich dies auf antike Weise dieser Schriftsteller denkt.

ten — auch hier eine ſolche Marmorverkleidung zu ſehen, die von ganz beſonders kunſtreich eingelegter Arbeit (etwa wie in dem ältern Baptiſterium zu Ravenna) geweſen ſein muß. Die Fügung der verſchiedenen Stücke wird ausdrücklich hervorgehoben; und überdies ſind die koſtbaren Steine ſchon in einem Gedichte über Mailand (das aus dem Anfang des achten Jahrhunderts ſtammen muß, weil darin der Longobarden König Luitprandus lebend erwähnt wird) gerühmt, indem von der Kirche geſagt wird:

Glorioso sacris micat (civitas) ornata Ecclesiis
Ex quibus alma est Laurenti intus alavanis
Lapidibus, auroque tecta, edita in turribus.

Wie wir aus beiden Beſchreibungen ſehen, fehlten auch nicht die Moſaikbilder auf Goldgrund an der inneren Oberfläche der Kuppel und der Deckengewölbe. Ueberdies rühmt Arnulphus das Schnitzwerk in Holz. Dies kann ſich, da ja der ganze Bau gewölbt war, nur auf die zunächſt um den Altar gezogenen Schranken, welche nach der Beſchreibung des Euſebius in der Kirche zu Tyrus von ähnlicher zierlicher Schnitzarbeit in Holz waren, beziehen. Dieſe Schranken mochten um ſo ausgedehnter ſein, als hinter dem Platze, wo der Altar ſtand, noch ein Umgang war.

Die ausdrücklich bemerkten Baſen der Säulen laſſen vermuthen, daß dieſelben beſondere, der Höhe der Brüſtung entſprechende, Piedeſtale hatten.

Von dieſen Säulen, die aus Marmor oder Granit beſtehen mochten, iſt nichts mehr übrig, und es ſind jetzt an den oberen Logen vorn und hinten je vier neue aus Kalkſtein ziemlich roh gearbeitete joniſche Säulen, an den beiden Seiten aber je vier mit Pilaſtern verzierte Pfeiler aufgeſtellt. Und im untern Geſchoſſe ſtehen unter den letzteren ebenſo je vier mit Archivolten überſpannte achteckige Pfeiler, die denn bei ihrer bedeutenden Höhe und Dicke nur ſehr enge Zwiſchenweiten übrig laſſen; vorn und hinten aber ſtehen ſtatt Pfeilern auffallenderweiſe runde toskaniſche Renaiſſance-Säulen.

Zu dieſer Buntſcheckigkeit der verſchiedenen neben einander geſetzten Ordnungen von Säulen und Pfeilern, was auch die Gegner Baſſi's rügten, wurde dieſer Architekt offenbar durch folgende Urſache veranlaßt: Urſprünglich waren, da die altchriſtliche Architektur namentlich bei Pfeilern kühne Zwiſchenweiten liebte, unter jeder der vier Logen ſicher nur zwei achteckige Pfeiler (alſo im Ganzen nur acht Pfeiler) vorhanden, ſo daß an jeder der vier Abſeiten nur drei Zwiſchenweiten waren, während die darüber befindliche kleinere Säulenbogenſtellung d. naturgemäß je fünf darbot, gerade ſo wie dies in der Sophienkirche zu Conſtantinopel ſtatt findet. Es konnten folglich, da die Sparſamkeit zur Wiederverwendung dieſer vorhandenen Pfeiler zwang, dieſelben nur noch zur Unterſtützung zweier Abſeiten ausreichen, ſo daß Baſſi für die beiden anderen Abſeiten neue Stützen anfertigen laſſen mußte, denen er dann die Geſtalt toskaniſcher Säulen gab. Dieſe 4 Fuß dicken achteckigen Pfeiler ſind nur roh gearbeitet, und waren alſo ehedem mit dünnen Marmorplatten überkleidet, wie (nach der Beſchreibung des Euſebius) die Pfeiler in der von Conſtantin an dem heiligen Grabe erbauten Baſilika. Da man die großen Kirchen, die nach der Anerkennung des Chriſtenthums als Staatsreligion errichtet wurden, möglichſt ſchnell baute, ſo trachtete man natürlicher Weiſe, die maſſiveren Theile mit koſtbarem Material erſt nachträglich zu verkleiden.

Bei der 1070 erfolgten theilweiſen Verwüſtung mußte die Pfeilerverkleidung wohl ſchon verſchwunden ſein: denn es finden ſich an einigen Stellen kleine Thiergeſtalten — wie ſie häufig im Mittelalter, nie aber in der beſſeren altchriſtlichen Periode vorkommen — mit barbariſch roher Zeichnung eingemeißelt.

Das alte Pfeilerkapitäl ging vermuthlich in ähnlicher Weiſe aus dem Achteck ins Viereck über, wie wir dies an den Capitälen einiger achteckigen kleineren Pfeiler im Innern der (noch der altchriſtlichen Periode angehörenden) Markuskirche zu Venedig ſehen. Die Pfeilerſchafte waren urſprünglich nicht verjüngt, obgleich auch verjüngte in der altchriſtlichen Architektur vorkommen, z. B. die ebenerwähnten achteckigen Schafte in der Markuskirche und zwei große reich verzierte viereckige Pfeiler daſelbſt, die aus Conſtantinopel gebracht wurden und auswendig auf der Seite ausgeſtellt ſind. Die jetzt an den achteckigen Pfeilern von S. Lorenzo zu ſehende Verjüngung mit ſehr ſtarker Entaſis — welch' letztere faſt nie an dem altchriſtlichen verjüngten Schafte vorkommt — ließ Baſſi durch Abſpitzen der oberen Trommeln bewirken, um dieſe Pfeiler möglichſt ſeinen neuen toskaniſchen (mit eben ſo ſtarker Entaſis verjüngten) Säulen anzupaſſen, und gab ihnen zu dem Ende auch ein toscaniſirendes Kapitäl.

Das Aeußere der Kirche iſt in der urſprünglichen Backſteinmauerung auf allen Seiten erhalten, aber nur bis zu einer Höhe von beiläufig 30′, und vielfach unterbrochen durch ſpäter angefügte — hier im Grundriß weggelaſſene — Capellen, wovon aber die älteſten bei x und y ebenfalls noch aus altchriſtlicher Zeit ſtammen. An der vorderen Façade, an welche ſich wahrſcheinlich eine Vorhalle von der Höhe des unteren Geſchoſſes, etwa in der mit punktirten Linien angegebenen Weiſe, anlehnte, ſind nur noch die urſprünglichen mit Halbkreisbogen überſpannten Thüröffnungen n vorhanden, ſo daß aber von den — vermuthlich mitten in der Leibung angebrachten — Thürgeſtellen nichts mehr zu ſehen iſt. Die ebenfalls mit Bogen überſpannten Fenſter o an den übrigen Façaden des untern Geſchoſſes ſind, wie faſt bei allen altchriſtlichen Kirchen, ſehr groß. Sie waren wohl nach damals üblicher Weiſe mit durchbrochenen Platten von Marmor geſchloſſen, deren ſich einzelne noch bis in das 15. Jahrhundert erhalten haben müſſen, denn Alciatus führt die daran ſichtbaren Kreuzformen als einen Beweis an, daß der Bau ſchon urſprünglich eine chriſtliche Kirche geweſen wäre. Die das untere Geſchoß abgrenzende Gurte, die aus fünf zum Theil zahnſchnittartig vor- und zurückgeſchobenen Backſteinſchichten (gerade ſo wie jene von S. Vitale zu Ravenna) beſteht, verkröpft ſich um die ſtark vortretenden Strebepfeiler m, die ſich darüber in gleichem Vorſprung fortſetzen, und natürlicherweiſe, wie bei S. Vitale bis zum Haupt-Geſims reichten, das ſich um dieſelben verkröpfte und eine kleine Verdachung bildete, was bei den nur wenig vorſpringenden Leſenen p*) nicht der Fall war. Es fand alſo bei den Façaden — mit Ausnahme der vorderen — eine ſehr lebhafte Vertical-Gliederung ſtatt. Das zweite, mit einer gleichen Backſteingurte, wie das untere, begrenzte Geſchoß iſt jetzt nur noch an der Ecke bei p′ in ſeiner ganzen Höhe erhalten. Die Mauern der Abſeiten waren, wie der Anfang der Hauptbogen und der Kuppel im Innern ergiebt, nicht höher als bis zu dieſer Gurte. Dieſelbe wurde alſo — etwa durch eine darauf gelegte Deckplatte — zum Hauptgeſimſe für das zweite, mit etwas kleineren Fenſtern verſehene Geſchoß geſtaltet. Allein die vier Ecken des Baues hatten, ſich darüber erhebend — wie dies am beſten an der Ecke p′ zu ſehen iſt — noch ein drittes mit der gleichgeſtalteten Backſteingurte begränztes, aber nur mit einem ſchmalen Fenſter verſehenes Geſchoß, welches jedoch im Innern der Kirche nicht ſichtbar war, und wohl nur dazu diente, um leicht auf und unter die Dachungen der Abſeiten kommen zu können. In beiläufig gleicher Höhe mit dieſer dritten Gurte, unter welcher die Dächer der halbrunden Abſeiten an den höheren

*) In Kugler's Handbuch der Kunſtgeſchichte wird „Liſſene“ geſchrieben, und ich habe denn auch dieſe Schreibart — nachdem ich vorher vergebens über den Urſprung dieſes Wortes nachgeforſcht hatte — in meiner neueſten Schrift adoptirt. Nun kommt aber in der obenerwähnten Schrift des M. Baſſi mehrmals das Wort „una lesena“ vor. Es ſtammt alſo nicht aus dem Franzöſiſchen, ſondern aus dem Altitalieniſchen und wäre demnach „Leſene“ zu ſchreiben.

Mittelbau anstießen, begann der letztere als ein regelmäßiges Achteck außen sichtbar zu werden, und war den inneren Höhen-Dimensionen gemäß beiläufig 40′, und vom Boden an gerechnet 110′ (ohne das Dach und die Laterne) hoch. Dieser Mittelbau war, wie dies die Beleuchtung des großen inneren Raumes erforderte, und wie uns die obenerwähnte alte Abbildung des Tristano Calco zeigt, mit vielen großen Bogenfenstern versehen, und darüber lief ein durch eine Kleinbogenstellung gestützter Umgang unter dem Hauptgesimse — dem hohlen Raume zwischen der äußeren Mauer und dem inneren Kuppel-Gewölbe entsprechend — herum. Eine solche Kleinbogenstellung hat sich an der daneben befindlichen, mehr erwähnten achteckigen Kuppelkirche S. Aquilino, die vermöge ihrer schönen Mosaiken nicht wohl später als im 6. Jahrhundert erbaut worden sein kann und wahrscheinlich die zu S. Lorenzo gehörige Taufkirche war, noch ganz in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten. Und gerade so müssen wir uns die Kleinbogenstellung an der Kuppel von S. Lorenzo denken: also mit viereckigen, in Backstein aufgeführten Pfeilerchen, und an den acht Ecken durch die bis unter das Hauptgesimse hinauf laufenden Lesenen unterbrochen. Von der auf der Spitze des Kuppeldaches befindlichen Laterne war oben schon die Rede.

An den vier Ecken des Baues, welche — wie eben gesagt — schon ursprünglich um ein drittes Geschoß höher als die übrigen Umfassungsmauern der Absciten waren, sind mehrstöckige Thürme aufgesetzt, die vielfach mit kleinen gekuppelten Fenstern durchbrochen sind, ganz in derselben Weise, wie diejenigen zu Ravenna.

Wenn nun auch der kirchliche Gebrauch der Glocken und die Errichtung der Glockenthürme sicher viel früher, als man bisher gewöhnlich annahm, statt fand, und schon vor dem 6. Jahrhundert üblich war*); so können dennoch die Thürme von S. Lorenzo, die auch in der Backsteinmauerung etwas von den unteren Geschossen abweichen, keineswegs als ursprünglich angenommen werden. Aber jedenfalls waren sie schon zu Anfang des 8. Jahrhunderts errichtet, weil sie in den oben angeführten Strophen des alten Gedichtes aus der Longobardenzeit erwähnt werden. Sehr interessant sind die Ansätze an der innern Ecke dieser Thürme, worauf freie (noch auf der Abbildung Tristano's angegebene) Strebebogen, wie wir sie später an den gothischen Kirchen sehen — nach dem Kuppelbau hinübergesprengt waren. Aus der Richtung dieser Strebebogen ist zu schließen, daß die Seiten des achteckigen Kuppelbaues in der Mitte kein Fenster, sondern einen Pfeiler hatten.

Mit dieser Darstellung eines der bedeutendsten altchristlichen Monumente, welche sich nicht auf willkührliche Phantasien, sondern auf sichere Notizen und wohlberechtigte Analogien gründet, glaube ich nun einen weiteren Beleg für die hohen Eigenschaften, die der altchristlichen Kunst in meiner neuesten Schrift: „die Architektur und ihr Verhältniß zur Malerei und Sculptur" beigelegt werden, geliefert zu haben. Ich ergreife diese Gelegenheit, um einige Sätze, welche ich nach den Ergebnissen meiner unterdessen wiederholten Untersuchungen vieler altchristlichen Monumente als entschieden ansehe, hervorzuheben, wobei ich freilich voraussetzen muß, daß man bei der Beurtheilung nicht die ärmlich und allzu eilfertig hergestellten, und theilweise aus zufällig vorhandenen, antiken Stücken aufgebauten Kirchen, sondern die besten und deshalb allein maßgebenden Monumente im Auge habe.

I. Sogleich mit dem Beginn der altchristlichen Kunst wurden sowohl im Occident als im Orient Kirchen nach den mannigfachsten Plänen, und zwar sowohl überwölbt, als mit Holzdecken angelegt. Man kann allerdings alle diese verschiedenen Pläne unter zwei Hauptgattungen — den oblongen Plan (Basiliken-Anlage) und den concentrischen Plan (Kuppelanlage) — subsumiren; aber es kann keineswegs von einem besonderen Basiliken-Baustyl, der sich im Occident ausgebildet habe, und von einem besonderen Kuppelbaustyl, der sich im Orient ausgebildet habe, die Rede sein: denn die Monumente beider Gattungen waren zugleich im Orient und im Occident üblich. sie zeigen beide die gleichgestalteten architektonischen Elemente und geben erst zusammen einen vollständigen Begriff von der altchristlichen Architektur.

II. Die altchristliche Kunst, — namentlich die Architektur — steht neben der erhabenen und durchgebildeten, altchristlichen, kirchlichen Literatur und Musik ganz ebenbürtig da. Ihre Kirchen sind von den romanischen und gothischen in der Großartigkeit der Anlage, in der Kühnheit der Construction nicht mehr erreicht, und in der organischen Verbindung ihrer verschiedenen Elemente (mit Ausnahme der Thürme) und in dem altchristlichen Ausdrucke des Ganzen nicht übertroffen worden.

III. Die altchristlichen Monumente können sich zwar in Bezug auf die Feinheit der formalen Ausbildung nicht mit jenen der antiken Zeit, aber sehr gut mit den besten aus der ersten Hälfte des Mittelalters messen.

IV. In den romanischen Kirchen lebt eigentlich nur eine Fortsetzung der altchristlichen Architektur. Sie zeigen zwar häufiger die vollständige Ueberwölbung des Langhauses und gewähren dessen organische Verbindung mit den Glockenthürmen, aber sie zeigen weiter keine neue Hauptgestaltung der Elemente, und kein neues Hauptmotiv, ausgenommen die überstreckten und verdünnten Halbsäulen, die hier neben der wirklichen Freisäule erscheinen, und schwerlich vorzugsweise den christlichen Ausdruck steigern dürften.

Ich weiß recht gut, daß diese Behauptungen mehr oder weniger im Widerspruche mit fast allen in neuerer Zeit erschienenen, zum Theil sehr verdienstlichen Schriften über Kunstgeschichte stehen. Ich fordere aber hiemit deren Verfasser zur Widerlegung auf. Gelingt ihnen dies, so werde ich gerne bekennen, daß ich mich geirrt habe. Stellen sich aber obige Sätze als wahr heraus, so wäre es denn doch an der Zeit, daß dieselben anerkannt würden, da sie von entschiedenem Einfluß auf die historische Beurtheilung der mittelalterlichen und auf die Gestaltung der lebenden Kunst sind.

In letzterer Beziehung ist die altchristliche Architektur von hohem Interesse: denn sie steht uns viel näher, als jede andere frühere Bauart. Sie wird nicht so fremd wie die (übrigens von mir hochverehrte) gothische, in ihrer mittelalterlichen Absonderlichkeit zwischen unsern modernen Wohnhäusern hervorblicken, sie ist in Nichts launisch, sondern in Allem objectiv. Sie adoptirte, gleichwie die altchristliche Literatur ihren neuen hohen Inhalt mit der damaligen

*) Neben der Basilika S. Francesco zu Ravenna, welche früher dem heil. Petrus gewidmet war, und welche (wenn auch ihre angebliche Erbauung unter Petrus Chrysologus zwischen 139 und 150 angefochten werden will) unzweifelhaft noch dem fünften Jahrhundert angehört, steht ein viereckiger Glockenthurm, dessen Erbauung darum als gleichzeitig mit der Kirche angenommen werden muß, weil er ganz genau in derselben Weise gemauert ist. Die gelblichten Backsteine sind 17½ Zoll lang und 1¾ Zoll dick und die Fugen sind sehr dick, aber regelmäßig. Aehnliche Backsteine sind bei S. Vitale verwendet. Solche überaus lange und dünne, noch nach altrömischer Weise gesormte Steine kommen wohl schwerlich nach dem sechsten Jahrhundert mehr vor. Dagegen finden wir die später allgemein üblichen, kürzeren und dickeren Backsteine schon sehr frühe angewendet, z. B. an dem 430 erbauten Baptisterium zu Ravenna.

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erscheint wochentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 47. Donnerstag, den 23. November. 1854.

claſſiſchen formalen Bildung herrlich und rein ausprägte, in gleicher Folgerichtigkeit — da ja das Chriſtenthum nur das ethiſche Innere des Menſchen verklärte, nicht aber das ſinnliche Auge, nicht das Ohr veränderte — jenen objectiv gefälligen, claſſiſchen Fein-Formalismus der antiken Architektur. Dadurch wurde weder die neue chriſtliche Charakteriſtik getrübt, weil nicht gedankenlos Hauptformen, die den correct geſtalteten Hauptformen des neuen Organismus widerſtreben, beibehalten ſind, noch entbehrt dadurch die altchriſtliche Architektur der vollſtändigen Harmonie, noch der Anpaſſung an den nördlichen Occident mehr, als die gothiſche. Oder will man vielleicht die Ueberkleidung der Pfeilerflächen mit vielfach zuſammengebüſchelten rohrartigen Blendſäulen nach mauriſchem Geſchmack, und die Bedeckung der Wandflächen mit halbblinden Zwergbogenſtellungen für eine mehr reinchriſtliche Verzierung halten, als die Ausſtattung der Wandflächen mit großen Wandbildern (die ein weſentlicher Beſtandtheil der altchriſtlichen Kirche waren), und die Verzierung der Pfeilerflächen mit figurirten Marmorplättchen und eingelegten Lineamenten? Oder will man die gothiſchen durchbrochenen Thurmhelme und vielen Plattformen für mehr dem nordiſchen Klima entſprechend halten, als die altchriſtlichen, ſtarkgeneigten Flächen der Dächer und der Kuppeln?

Endlich baut man in dem altchriſtlichen Style am wohlfeilſten. Er läßt die größte Mannigfaltigkeit in der Hauptanlage zu, und man kann denſelben, unbeſchadet der Reinheit, je nach den vorhandenen Mitteln in der höchſten Opulenz oder in der größten Einfachheit halten, und mit durchgängig gewölbten Decken oder mit hölzernen Decken, während eine einfache Gothik ſich überaus mager und kahl ausnimmt.

Es verſteht ſich, daß hier von keiner ſclaviſchen Nachahmung der altchriſtlichen Architektur bis zum byzantiniſchen Akanthusblatt herab die Rede iſt, ſondern von einer freien Reproduction mit Berückſichtigung der heutigen Verhältniſſe, wobei ſelbſt das vaterländiſche Laubwerk ſeine Anwendung finden kann.

Dr. H. Hübſch.

Peter von Nobile und Paul Sprenger.

Nekrologe.

Der Tod entriß Wien in kurzer Zeit zwei Männer, welche auf die Architektur und die Bauverhältniſſe Wiens einen ſehr bedeutenden Einfluß gehabt haben. In ein Kunſtblatt gehört eigentlich nur der erſte der genannten Männer, doch mag es geſtattet ſein, auch des anderen zu gedenken. P. von Nobile war durch und durch ein Künſtler, Paul Sprenger nur Ingenieur und Beamter, der aber in Folge ſeiner amtlichen Stellung auf die Architektur oft einen maßgebenden Einfluß nahm.

P. von Nobile ſtarb nach langem Leiden in einem Alter von 80 Jahren am 7. November. Geboren zu Campeſtro im Kanton Teſſin, gebildet zu Rom in einer Zeit, wo Architektur ſtudiren nichts anderes hieß, als ſeine Studien auf das Feld antiker Bauwerke beſchränken, war er ein entſchiedener, enthuſiaſtiſcher Anhänger der Theorieen Vitruv's, Vignola's und Palladio's, denen er in ſeinen zahlreichen Bauwerken einen nicht ſelten künſtleriſchen Ausdruck gab. Er genoß im hohen Grade das Vertrauen Kaiſer Franz I., der ihm den Titel eines k. k. Hofbaurathes verlieh und zum Direktor der Architekturſchule an der kaiſ. Akademie der bildenden Künſte in Wien machte. Dort wirkte er bis in die letzten Jahre mit ſeltener Rührigkeit und Lebendigkeit des Geiſtes. Die letzten Jahre lebte er in Zurückgezogenheit, einfach und mäßig, der Kunſt mit warmem Herzen zugethan, deren Fortſchritt in den letzten Jahren er gern anerkannte, wenn auch längſt ſchon der Kreis durchbrochen war, in den er ſie zu bannen ſuchte. Seine Werke: das neue Burgthor, die Kanalbrücke in Wien, der Leuchtthurm in Trieſt, die Bauten im Volksgarten u. ſ. f. ſichern ihm eine ſchöne Stelle in der öſterr. Kunſtgeſchichte. Die Akademie der bildenden Künſte bewahrt im akademiſchen Lehrſaale ein ſchönes Denkmal ſeines Geiſtes; es iſt die Bibliothek, die P. von Nobile noch bei ſeinen Lebzeiten der Akademie ſchenkte, und welche dieſelbe in einem vom Architekten van der Nüll entworfenen, mit dem Portrait-Basrelief Nobile's verzierten Schranke daſelbſt aufrichten ließ. Er war von Geſtalt klein und ſtarkbeleibt; in den letzten Jahren war ſein Haar weiß; bis in ſeine letzten Tage bewahrte er die Heiterkeit und Lebendigkeit des Geiſtes. Er war ein Künſtler von ächtem Schrot und Korn.

Paul Sprenger war Sektionsrath im k. k. Miniſterium der Bauten, Ritter des Franz-Joſephs-Ordens. Er ſtarb nach kurzem Leiden am 29. Oktober an der Cholera in einem Alter von 45 Jahren. Von Geburt aus ein Böhme, hatte er in Folge ſeiner amtlichen Stellung einen bedeutenden Einfluß auf die Architektur. Als Beamter ganz vortrefflich, ausgezeichnet durch Umſicht, Beweglichkeit des Geiſtes und Kenntniß der Verhältniſſe, war er Vertreter der büreaukratiſchen und Utilitätsideen, und zugleich in Folge eines Syſtems, welches den Herren am grünen Tiſche ein Uebergewicht über Künſtler von Fach und Beruf gab, der natürliche Gegner jeden freieren, naturgemäßen Entwickelung der Baukunſt in Oeſterreich. In einem Staate, wie Oeſterreich, wo Architekten keine geſicherte Lebensſtellung haben, wo nur die büreaukratiſche Hierarchie von Ober- und Unteringenieur u. ſ. f. bis zum Gipfel eines Sektionsraths und Sektionschefs galt, und theilweiſe noch gilt, mußte eine ſolche Stellung einerſeits eine Reihe von Colliſionen mit der lebendigen Kunſt herbeiführen, andererſeits auch mußten Bauwerke von Staats wegen und von Staatsbeamten ausgeführt werden, die nichts weniger als Kunſtwerke waren. Zu dieſen Bauten gehören die meiſten, welche Sektionsrath Sprenger ausführte, als: die neuen Zollgebäude, das neue Poſtgebäude, die gußeiſerne Spitze des Auguſtinerthurms, der Ent-

wurf des nichts weniger als schönen Hentzimonumentes in Ofen, das Münzgebäude u. s. f. Die ganze Monarchie, kann man sagen, ist voll von Baudenkmälern, welche die Unmöglichkeit zu Genüge darthun, die Architektur vom Büreautische aus zu leiten. Man erwartet mit dem Tode Sprenger's einen Umschlag in den Prinzipien, die bisher geherrscht haben, und dies um so mehr, als Minister Baumgärtner, ein Mann von Intelligenz, sich den Ideen zur Reform der Architektur-Verhältnisse günstig schon vor einer Reihe von Jahren ausgesprochen hat, und der Kaiser mehrmals mit einem glänzenden Beispiele vorausgegangen ist und seine Wahl selbständig nicht unter den Baubeamten, sondern unter Künstlern von Ruf getroffen hat.

Kunstliteratur.

Die Theorie der freien Auffassung. Enthaltend die wesentlichen Hülfsmittel beim Unterricht im Zeichnen. Von **K. Bräuer,** Zeichnenlehrer am Königlichen Schullehrer-Seminar u. am städtischen Gymnasium zu St. Elisabeth in Breslau. Zweite Auflage. Mit XIV Holzschnitten u. III lithographirten Tafeln. Breslau, Verlag von Joh. Urban Kern. 1854. gr. 8. (43 S.)

Dieses Büchlein, von dem die erste Auflage im Jahre 1837 erschien und das im Wesentlichen die bereits dort mitgetheilten Erfahrungssätze des Verf. wiederholt, soll hauptsächlich dem Lehrenden zu „einem anregenden Leitfaden, zu eigener Beobachtung und weiterer Forschung auf dem reichen Gebiete des Unterrichts, dem Schüler in der einfachen Darlegung der Grundsätze des Verf. als Mittel zur Selbstbelehrung" dienen. Es beschränkt sich namentlich darauf, eine möglichst einfache und leicht faßliche Anleitung für den Elementar-Unterricht in den sogenannten höheren Bürgerschulen zu geben und behandelt somit den Gegenstand vorzugsweise vom pädagogischen Standpunkte aus. Die Lehrmethode schließt sich demnach in ihrer Darstellungsweise genau an einen allmählig fortschreitenden Lehrplan an, und bietet nicht sowohl dem Schüler, als vielmehr noch dem Lehrer eine zusammenhängende Reihe von wirklichen, die Unterrichtsweise betreffenden und sie erläuternden Vorschriften. Hierauf beziehen sich auch die, zum Theil in den Text eingedruckten Holzschnitte u. s. w. Sie sollen dem Lehrer gleichzeitig, wenigstens beispielsweise, das für den Lehrzweck erforderliche, bildliche Material liefern, ohne ihn indeß hierauf irgendwie zu beschränken. Da der Verf. überhaupt nur gute, durchgebildete Lehrer im Auge hat, so soll ihnen vielmehr die Auswahl von tüchtigen und gediegenen Vorbildern überlassen bleiben.

Was nun die eigentliche Methode des Verf. betrifft, so weicht sie von der Peter Schmidt'schen Unterrichts-Methode zunächst darin ab, daß sie nicht, wie jene, das Zeichnen nach Körpern dem Zeichnen nach Vorlegeblättern vorzieht, sondern den Lehrer selbst als Vorzeichner an die, allen Schülern sichtbare, Schultafel stellt. Hierdurch wird einerseits das an sich beschwerliche und mechanische Nachzeichnen nach Vorlegeblättern vermieden, andrerseits aber die Aufmerksamkeit des Schülers sowohl auf das Bild, als auch gleichzeitig auf den dasselbe erläuternden Vortrag hingelenkt. Die wesentliche Aufgabe des Lehrers besteht somit, abgesehen von seiner künstlerischen Thätigkeit im Vorzeichnen, darin, die Schüler auch durch das Wort zu interessiren, und so in ihnen allmählig den Sinn für das höhere, künstlerische Schaffen zu erwecken. Dies soll aber hauptsächlich dadurch erreicht werden, daß Geist und Auge in steter Spannung erhalten, ohne lähmende Mechanik, wie sie das Nachzeichnen nach Vorlegeblättern ausbildet, vielmehr selbständig auf die freie Auffassung geführt wird. Die dazu erforderlichen Hülfsmittel, vermittelst denen sie planmäßig entwickelt und gewonnen werden kann, beziehen sich somit wesentlich auf die Ausbildung („Gymnastik") des Auges. Sie bestehen zunächst darin, den Schüler zu gewöhnen, die zu zeichnenden Gegenstände im Ganzen, und namentlich in der Lebendigkeit ihres Umrisses zu erfassen und erst dann auf das Einzelne derselben, in ähnlicher Weise einzugehen. Hierzu dient, als das geeignetste Mittel zur Vergegenwärtigung der linearen Bewegung überhaupt, die sogenannte Mittellinie, auf deren richtige Anwendung dann auch der Lehrer beim zeichnenden Vortrage dieses Kapitels besonders aufmerksam zu machen hat. Zu anderen „Hülfsmitteln der freien Auffassung", die zu „einer sicheren Auffassung und Festhaltung des Wesentlichen aller Formen" dienen, zählt dann ferner der Verf. mit Recht, die „stellvertretende Mittellinie", das Fixiren der „Eck- und Winkelpunkte" und das Ziehen von „Verbindungslinien" zur vergleichenden Nachbildung, sowohl von „zweiseitig- und central-symmetrischen, als auch von unregelmäßigen, gerad- und bogenlinig begrenzten Formen". Nach einer erläuternden Auseinandersetzung aller dieser, an sich einfachen Hülfsmittel und deren Anwendung zum Entwerfen von entsprechenden Grundformen, bei denen denn auch von einem „stücklichten Auffassen", von der „schrägen Lage der Hauptpunkte", dem „Verhältnißpunkt", den „senkrechten und wagerechten Hülfslinien" u. s. w., beispielsweise die Rede ist, bringt der Verf. den Gesammtstoff seiner Methode noch einmal in einer gleichsam tabellarischen Uebersicht, und zwar unter den Ueberschriften: „das freie Auffassen, eine Gymnastik des Auges und der Hand" und: „Anfangsgründe im praktischen freien Handzeichnen" zusammen. Ein Wort über das „Modellzeichnen" und über die „Würde des pädagogischen Unterrichts", so wie ein „Vergleich des pädagogischen Zeichnens mit dem Zeichnen des Kunstjüngers" bilden sodann den Schluß.

Der Kern des Büchleins ist, halten wir den oben ausgesprochenen Zweck desselben fest, gesund und die Liebe, mit der der Verf. seinen Gegenstand abhandelt, im hohen Grade anzuerkennen. Scharfe Begriffsbestimmungen muß man freilich darin nicht suchen. Der Mangel daran tritt uns vielfach im Buche entgegen und erschwert das Lesen desselben, da er an den bezüglichen Stellen zu einer förmlichen Uebersetzung veranlaßt, in unerfreulicher Weise. Trotzdem aber können wir dem Buche unsere Empfehlung, namentlich an Lehrer, welchen der Elementar-Zeichenunterricht in höheren Bürgerschulen obliegt, nicht versagen. Sie finden des Beachtenswerthen viel darin, so daß sie es selbst dann noch mit Nutzen für ihre Schüler verwenden können, wenn sie auch jener von dem Verf. aufgestellten Lehrmethode nicht durchaus huldigen, wozu wir indeß, sei es auch nur vom rein praktischen Gesichtspunkte aus, sehr geneigt sind.

H. Weiß.

G. Moller's Denkmäler der deutschen Baukunst. 4. Aufl. Herausg. v. F. M. Hessemer. 2 Bde. gr. Fol. Cart. 20 Thlr. 18 Sgr. — Frankfurt a. M., J. Baer.

Ninive und seine Ueberreste von A. H. Layard. Deutsch v. N. M. W. Meißner. Neue Ausg. gr. 8. Geh. 2½ Thlr. — Leipzig, Dyk'sche Buchh.

Die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Von C. Heideloff. Erste Lief. Inhalt: Herrenberg. Rufringen. Ehningen. Böblingen. Sindelfingen. Stuttgart. — Stuttgart, Ebner u. Seubert. 1½ Thlr. Der erläuternde Text ist von Prof. Fr. Müller. — S. unten.

Kirchenmöbel und Utensilien aus dem Mittelalter und der Renaissance in den Diöcesen Köln, Trier u. Münster, von Ch. W. Schmidt. 1. Bd. 2. Lief. Imp.-Fol. — Trier, in Comm. b. d. Lintz'schen Buchh.

Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München. Von O. Jahn. gr. 8. Geh. 4. Thlr. — München, Lindauer'sche Buchh.

Die Idee des Todes in den Mythen und Kunstdenkmälern der Griechen. Von W. Furtwängler. gr. 8. Geh. 2 Thlr. 8 Sgr. — Freiburg i. Br., Wagner'sche Buchh.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Einzelne Blätter.

Emil Devrient, Portrait, sitzend, mit Facsimile. Photogr. v. F. Hanfstängl in München. Fol. 2 Thlr. — Dresden, F. Hanfstängl.

Derselbe, Kniestück, stehend, photogr. v. F. Hanfstängl. Fol. 2½ Thlr. — Ebend.

Ein Eremit, Schule haltend. Gem. v. Hanno Rhomberg, lithogr. v. F. Leybeldt. Querfol. Tondruck. 1½ Thlr. — Wien, J. Höflich's Ww.

Das Copernikusdenkmal in Thorn. Gem. v. A. Gärtner, Farbendruck v. Winckelmann u. Söhne. Querfol. 2 Thlr. — Thorn, Ernst Lambeck.

Christuskind. Date et dabitur vobis. Gem. v. E. Deger, gest. v. L. Steinsandt. Fol. 3 Thlr. — Düsseldorf, Aug. Wilh. Schulgen.

Der Nibelungen Ende. Gez. v. J. Schnorr v. Carolsfeld, gest. v. Th. Langer. Querfol. Sächsisches Kunstvereinsblatt für 1853. 5 Thlr. — Leipzig, Rudolph Weigel.

Hunde. Sechs Blatt. Gez. u. rad. v. J. A. Klein. Querfol. Chin. Pap. 1½ Thlr. — Ebend.

Heinrich Heine, Portrait mit Facsimile. Gez. v. C. B. Kietz, lith. v. A. Hornemann. Imp.-Fol. 1½ Thlr. — Hamburg, Hoffmann u. Campe.

Otto Roquette, Portrait, gez. u. lith. v. Ludwig Pietsch. gr. 4. 25 Sgr. Chin. Pap. 1 Thlr. — Berlin, Heinrich Schindler.

Kinderleben. Drei Blatt. Gem. v. A. v. d. Embden, lith. v. G. Koch. à 10 Sgr. — Cassel, G. E. Vollmann.

Hessisches Landmädchen aus der Schwalm. Gem. v. G. v. Reutern, lith. v. G. Koch. 12½ Sgr. — Ebend. — A. v. d. Embden gehört zu den Genremalern, welche in der Darstellung anmuthiger Scenen aus dem so reichen Gebiete der Kinderwelt sehr glücklich sind. Auf den Ausstellungen der Kunstvereine ist er daher ein gerngesehener Gast. Seine Sachen in der anspruchslosen Weise der Steinzeichnung vervielfältigt zu sehen, wird gewiß Manche erfreuen. Koch hat diese Aufgabe in den vorliegenden Blättern auf eine löbliche Art gelöst; namentlich ansprechend durch Weichheit und gelungenen Ausdruck ist Nr. 3, das vor der Thür mit ihrem Kätzchen eingeschlafene Mädchen. Nr. 1 dagegen ist etwas hart in der Zeichnung gerathen. Das hessische Landmädchen (strickend an eine Hausecke gelehnt) ist ein einfaches und rührendes Bildchen.

II. Größere Werke.

Entwürfe zu gothischen Ornamenten, zunächst für Decken und Wände. Von G. G. Ungewitter. Fol. 1½ Thlr. — Leipzig, J. A. Romberg's Verlag.

Zeichnungen von Asmus Jakob Carstens in der großherzogl. Kunstsammlung zu Weimar. In Umrissen gest. v. W. Müller. 5. Hft. Kl. Querfol. ⅔ Thlr. Chin. Pap. 1 Thlr. — Leipzig, Rud. Weigel.

Souvenirs de la monarchie autrichienne. Suite de dessins d'aprés nature. Grav. à l'eau-fort. p. Th. Valerio. II. Deux. Part. Croatie, Slavonie, Frontières militaires. I. Lief. in sechs Blättern. 8 Thlr. Chin. Pap. 12 Thlr. — Ebend.

Bilder aus dem Leben des Herzogs Ernst des Frommen von Sachsen-Gotha, nach Zeichnungen v. H. J. Schneider, in Holz geschnitten v. J. E. Flegel. 1 Hft. in 6 Blättern. 4. 1½ Thlr. — Ebend. — Wir erfahren, daß der Zeichner im Ganzen etwa 30 solcher Blätter entworfen hat. Von diesen hat der Herausgeber, der unermüdliche R. Weigel, die sechs Nummern 4. 6. 7. 9. 11. 26 ausgewählt und ein Heft davon zusammengestellt, welches versuchen soll, ob das vollständige Erscheinen aller Blätter wohl Anklang finden möchte. Uns dünkt, daß in Bezug auf die Idee und die Ausführung des Unternehmens diese Taube mit einem Oelblatte heimzusenden sei. Die Darstellungen sind anschaulich und klar komponirt, fast durchgehends sehr treffend im Ausdruck der Köpfe (wovon wir allein die Betstunde ausnehmen möchten) und die Hand Flegel's hat sich mit bekanntem Geschick daran bewährt. Wir erlauben uns aber die Frage, ob nicht — die da übergesetzten Citate aus der Bibel und den Geschichtsschreibern in Ehren — ein ganz Weniges von Text recht nützlich wäre? versteht sich, kein breiter, sondern kurz und volksthümlich, wie die Bilder und das ganze Unternehmen.

III. Plastische Werke.

Cornelius, Portraitmedaillon von B. Afinger. 5 Zoll im Durchmesser. In Gyps mit Holzrahmen 1 Thlr. — Berlin, beim Urheber (Marienstraße 10).

A. von Humboldt, Portraitmedaillon von B. Afinger. Desgleichen. — In derselben Größe, wie wir bereits Kaulbach und Rauch in Medaillon von dem Künstler besitzen, hat er hier mit nicht minder treffender Aehnlichkeit zwei andere Hauptvertreter in Kunst und Wissenschaft geliefert, die wir allen Verehrern der großen Männer als vollkommen gelungen auf's Wärmste empfehlen können.

Zeitung.

Berlin. Der Entwurf von A. Liß zu einer Reiterstatue des hochseligen Königs für Breslau hat vor allen andern zu diesem Zwecke gefertigten Modellen den Preis erhalten, und es ist dem Meister die Ausführung übertragen worden.

Um die Ausführung der beabsichtigten Statue für Beuth haben sich die ersten bildnerischen Kräfte in einer Anzahl von eilf eingelieferten Entwürfen beworben, und es steht in diesen Tagen die Entscheidung von Seiten der Denkmals-Commission zu erwarten.

Der Bildhauer B. Afinger hat den Auftrag erhalten, seine auf der Ausstellung befindlich gewesene Marmorbüste der Herzogin von Sagan für Se. Maj. den König zu wiederholen. Diese Büste gehört zu dem Ausgezeichnetsten von Portraitdarstellung, was man sehen kann. Ganz abgesehen von der erreichten schönen Aehnlichkeit mit dem Original, ist es ein so anziehendes Kunstwerk, daß man es einen Idealkopf voll Reiz und edler Anmuth nennen muß, in welchen die Züge des Urbildes hineingehaucht sind. Auch die kostümliche Anordnung, das Haar, die Coiffüre ꝛc. zeugt von seinem, künstlerischen Takte. — Für das Grabmonument eines der Grafen von Pourtales, welches derselbe seiner jungen verstorbenen Gemahlin setzen läßt, hat A. einen Engel modellirt, der lebensgroß ausgeführt werden soll. Er kommt auf ein Postament zu stehen, und ist halb kniend, wie von seiner himmlischen Mission eben hier unten anlangend, gedacht. Mit der Rechten weist er nach oben, die Linke begleitet mit einer auffordernden Geste die sanfte Neigung des Kopfes, so daß die Frage zum Ausdruck kommt: „Was suchet Ihr die Lebendigen unter den Todten?“ Der Ausdruck des Kopfes ist mild und lebhaft zugleich; ein schöner Gewandfluß unterstützt die ausdrucksvolle Bewegung. — Das marmorne Kruzifix, welches der Herzog von Accarenza bei dem Künstler bestellt hatte, ist nunmehr vollendet und überaus wohl gelungen. Der Erlöser, dessen schöner Körper in natürlicher Haltung am Schmerzensholze hängt, ist in dem Moment aufgefaßt, wo er das Haupt neigte und starb. Der Ausdruck ist daher der eines Gestorbenen, aber die ganze Göttlichkeit der Seele des Mittlers ist, in den Gesichtsformen ausgeprägt, zurückgeblieben, so daß ein edler, trostreicher Zug darüber hinweht.

s. **München**, d. 15. Nov. Verloosung der allgem. deutschen Gemälde-Ausstellung. Heute Nachmittag 2 Uhr fand im Ausstellungsgebäude die Verloosung der von der allgemeinen deutschen Kunstausstellung angekauften Gemälde öffentlich statt, nachdem letztere, von Morgens 9 Uhr an, allen Denen, die sich durch Vorzeigen eines Looses als Betheiligte legitimiren konnten, zur Besichtigung zugänglich waren. Da die Zahl der ausgegebenen Loose sich auf 27,000 beläuft, die Gewinnste aber nur 24 Nummern umfaßten, erschien die Wahrscheinlichkeit eines Treffers als eine sehr geringe. Von den 24 angekauften Gemälden kommen 20 auf Künstler, die in München ihren Wohnsitz haben, unter diesen die größere Zahl auf die Mitglieder des Comité's der Kunstausstellung, und 4 auf ausländische Maler. Die zum Ankaufe verwendete Summe betrug 11,000 Gulden, von denen die Werke der Münchener Künstler mit circa 9700 fl., unter ihnen die der Comité-Mitglieder mit circa 7000 fl. bezahlt wurden; der Rest von 1300 fl. gehört den Ausländern. Da sämmtliche Werke bereits früher vielfach besprochen wurden, wollen wir, ohne auf den Werth derselben näher einzugehen, sie hier nur namhaft machen und die jedesmal gewinnende Loosnummer hinzufügen. — Das Saumpferd am Brunnen von Carl Lieske in München (1415); Umgebung von Algesiras im südlichen Spanien von Friedrich Bamberger in München (1104); Scene aus dem dreißigjährigen Kriege: ein Mönch verbindet einen Verwundeten von J. Boklund in München (19,753); zwei Mädchen aus Südtyrol, mit einem Kinde spielend, von Heinr. Freiherr v. Pechmann in München (14,772); Homer, seine Gedichte dem Volke vorsingend (Bleistiftzeichnung), von B. Genelli in München (3930); anziehendes Gewitter, Motiv aus der Ramsau bei Berchtesgaden von Franz Seidel in München (23,716); Landschaft: Waldgrund von August Seidel in München (25,695); Partie aus der Frauenkirche zu München mit dem Grabmale Kaiser Ludwig des Bayern von Ferdinand Petzl in München (13,207); eine Heerde, vor dem heranahenden Gewitter sich flüchtend, von Ludwig Voltz in München (12,669); Buchengruppe mit der Fernsicht auf den Starnberger See von Christian Morgenstern in München (8724); würfelnde Landsknechte von Friedrich Bischoff in München (2101); eine heilige Familie von August Palme in München (13,249); der Gemundener See im Salzkammergut von Heinrich Heinlein in München (15,210); Festtagsmorgen, Umgebung von Meran in Südtyrol von Friedrich Schön in München (13,945); ein zerstörtes Dorf von Hermann Dyck in München (16,675); der hohe Goell am Hintersee bei Berchtesgaden von Carl Millner in München (9125); Santa Maria della Salute in Venedig von Eduard Gerhard in München (10,976); Franziskanerkloster in Trient von Albert Zimmermann in München (16,263); der Dom in Trient von Emil Kirchner in München (18,677); das Innere einer Kapelle: Dienst-

leute finden dort ihren im Kampfe mit Kirchenräubern gefallenen Herrn, von Wilhelm Gail in München (24,740); die Aehrenleserin von Sixt. Thon in Weimar (25,115); der Sulten-Gletscher im Berner Oberlande von Wilh. Porttmann in Düsseldorf (15,687); Landschaft mit Thierstaffage: der regnerische Tag von Hermann Kauffmann in Hamburg (17,259); die heilige Elisabeth, Landgräfin von Thüringen, von Friedrich Ittenbach in Düsseldorf (18,864). —

Im Verhältniß zu der großen Anzahl Betheiligter war der Andrang der Zuschauer bei der Verloosung selbst ein geringer; besonders bemerklich machten sich verschiedene Lohndiener, die, im Besitze zahlreicher Loose von fremden Besuchern der Ausstellung, auf die Gunst des Glückes zu hoffen schienen.

* **Wien.** Berichtigung. In meinem Artikel über den österr. Kunstverein in Nr. 45 habe ich eine unrichtige Thatsache angegeben, die ich zu berichtigen bitte. Ich schrieb nämlich, der Verein habe sich am Giebelbaue des Stephans-Domes nicht betheiligt. Dem ist nicht so. Die vom Vereine veranstaltete Ausstellung des Kaulbach'schen Kartons war für den Giebelbau, und trug gegen 2000 Fl. C.-M. ein.

Kunstvereine.

Kunstausstellungen.

Die Kunstvereine in Regensburg und Würzburg, dann der niederbayerische Kunstverein in Passau mit dessen Filialverein Straubing veranstalten:

in den Monaten October, November und December 1854, dann Januar, Februar und März 1855 und zwar vom 1. jeden Monats ab: **gemeinschaftliche Ausstellungen,** von denen die in den Monaten Januar und Februar **größere** von mehrwöchentlicher Dauer sein sollen.

Bezüglich der näheren Bedingungen verweisen wir auf unsere früheren Einladungen (cons. Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung No. 301 und Beiblatt zum „Deutschen Kunstblatt" No. 50 pro 1852), heben aber noch folgende Bedingungen besonders hervor:

1) Die Kunstwerke sind nach Umständen zuerst nach Würzburg, oder Regensburg, oder Passau zu dirigiren, — die Kunstwerke zur **größeren** Ausstellung im Januar resp. Februar aber **jedenfalls zuerst** nach Würzburg einzusenden.
2) Alle eingesendeten Kunstwerke haben, so ferne nicht ausdrücklich anders bestimmt wird, — den ganzen Turnus der Ausstellungen zu durchlaufen.
3) Die Transportkosten werden, bei directen Zusendungen, innerhalb eines Rayons von 80 Stunden hin und zurück, von uns bestritten.
4) Die Rücksendungskosten derjenigen Bilder, bei denen im Voraus nicht ein kürzerer Turnus bestimmt wird, und die erst während des Laufes zwischen den 3 verbundenen Vereinen abverlangt werden, sind von den betreffenden Künstlern selbst zu bestreiten.
5) Bei Kunstwerken von weiterer Entfernung oder von bedeutend großem Umfange ist vorgängige Anfrage nothwendig.

Wir laden nun die verehrlichen Herren Künstler zur zahlreichen Zusendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken ein, daß die Ankäufe in Würzburg, Regensburg und Passau von Seite der Vereine und Privaten pro 1853/54 im Ganzen circa 8000 fl. betragen haben und daß auch heuer wieder nicht unbedeutende Ankäufe in Aussicht stehen.

Regensburg, am 4. September 1854.

Im Namen der Kunstvereine zu Regensburg, Würzburg und Passau
Der Ausschuß des Kunstvereins zu Regensburg.

Sauer, Zweiter Vorstand. — Bösner, Vereins-Secretair.

Briefwechsel.

Felix D. in München: Leider für den beabsichtigten Gebrauch zu spät, doch mit Dank empfangen. Man wolle so gütig sein, die in unserm ersten Briefe genau bezeichnete Stelle im D. K. nachzulesen. — Frau E. St. in R.: Sie fragen nach dem mit Nr. 3 bezeichneten Bilde auf der von uns zu Nr. 37 beigelegten Bildtafel aus dem Guhl-Caspar'schen Atlasse zu Kuglers Kunstgeschichte. Wir wollen den Inhalt der sämmtlichen Darstellungen angeben und damit nachholen, was unser geehrte Hr. Berichterstatter a. a. O. wohl nur vergessen hat. Nr. 1 stellt vor die „Wiedererkennung Joseph's" von Cornelius. Es ist von diesem Meister im J. 1816 in der Casa Bartholdi in Rom al fresco ausgeführt. Nr. 2 „Dante und Virgil in der Hölle" von A. Koch. Das Bild schildert die Scene, mit der Dante „die Hölle" beginnt: Dante's Schlaf im Walde und sein Erwachen, den Angriff der drei Thiere, Löwe, Wölfin und Leopard, unter deren Bild der Dichter Stolz, Geiz und Sinnenlust verstand und von denen Virgil den beängsteten Dante rettet. Ausgeführt in der Villa Massimi beim Lateran in Rom (1821—28) von den deutschen Künstlern Anton Koch und Philipp Veit. Nr. 3 „Sofronia und Olindo auf dem Scheiterhaufen" von F. Overbeck. Ebenfalls aus der Villa Massimi, wo ein Zimmer den Darstellungen aus Tasso's befreitem Jerusalem gewidmet ist. Es ist hier der Moment geschildert, wo Sofronia und Olindo, die eben durch die Henkersknechte gemartert werden sollen, durch die in ritterlicher Rüstung herbeisprengende Clorinde gerettet werden. Nr. 4 „Abraham erblickt das gelobte Land" von J. Schnorr v. Carolsfeld. Aus der 1. Lief. der Bibel in Bildern, vgl. Bischer-Jahrgang S. 414. — Hr. v. M. in Cadix: Richtig und mit Dank empfangen. — Hr. S. R. in A.: Wir erbitten uns das Ihnen anvertraute Oelgemälde nunmehr zurück.

In der Verlagshandlung von **Ebner u. Seubert** in Stuttgart ist erschienen und durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

Die Kunst des Mittelalters in Schwaben. Denkmäler der Baukunst, Bildnerei und Malerei. Herausgegeben von **C. Heideloff.** Unter Mitwirkung von Architekt C. Beisbarth. Mit erläuterndem Text von Prof. Fr. Müller. Erste Lieferung mit 5 Tafeln in Stahlstich nebst vielen in den Text eingedruckten Holzschnitten. 2 fl. 12 kr. od. 1 Thlr. 10 Sgr.

Schwaben's mittelalterliche Denkmäler der bildenden Künste reihen sich dem Schönsten an, was jene herrliche Kunstperiode an Werken der Architektur, Sculptur und Malerei überhaupt hervorgebracht. Diese großen und reichen, bis jetzt noch nicht gehobenen Schätze zur öffentlichen Einsicht und Kunde und dadurch zur allgemeinen Würdigung und Geltung zu bringen, ist der Zweck des vorliegenden Unternehmens, und der Herr Herausgeber, als Baumeister, Conservator der Kunstdenkmale Nürnberg's, als Kunstforscher und Verfasser der mit so großem Beifall aufgenommenen „Ornamentik des Mittelalters" u. s. w. rühmlichst bekannt, wird sich alle Mühe geben, in dem vorliegenden Werke, zur Ehre der künstlerischen Altvordern seines Vaterlandes, die schönste Frucht seines erfahrungsreichen, nur der mittelalterlichen Kunst gewidmeten Lebens niederzulegen. Dasselbe soll den dreifachen Zweck erfüllen: Schwabens Kunstmonumente des Mittelalters nach ihrer kunsthistorischen, ästhetischen und praktischen Seite und Bedeutung darzustellen. Ein erläuternder Text begleitet die Abbildungen, aber nicht nur um sie einfach zu erklären, sondern um sie, als die einzelnen Momente eines großen Ganzen, das die gesammte schwäbische mittelalterliche Kunstgeschichte in sich begreifen soll, zusammen zu fassen. Nicht blos dem Vaterlandsfreund und Geschichtsforscher, sondern auch dem Freund und Kenner des Schönen überhaupt, insbesondere aber dem Künstler wird unser Werk eine hohe Befriedigung gewähren, denjenigen aber, die sich mit der Kunstindustrie beschäftigen, eine reiche Auswahl der schönsten und geschmackvollsten Vorlagen und Muster bieten.

Im Verlage von **Joh. Urban Kern** in Breslau ist so eben erschienen:

Die Theorie der freien Auffassung,

enthaltend die wesentlichen Hülfsmittel beim

Unterricht im Zeichnen.

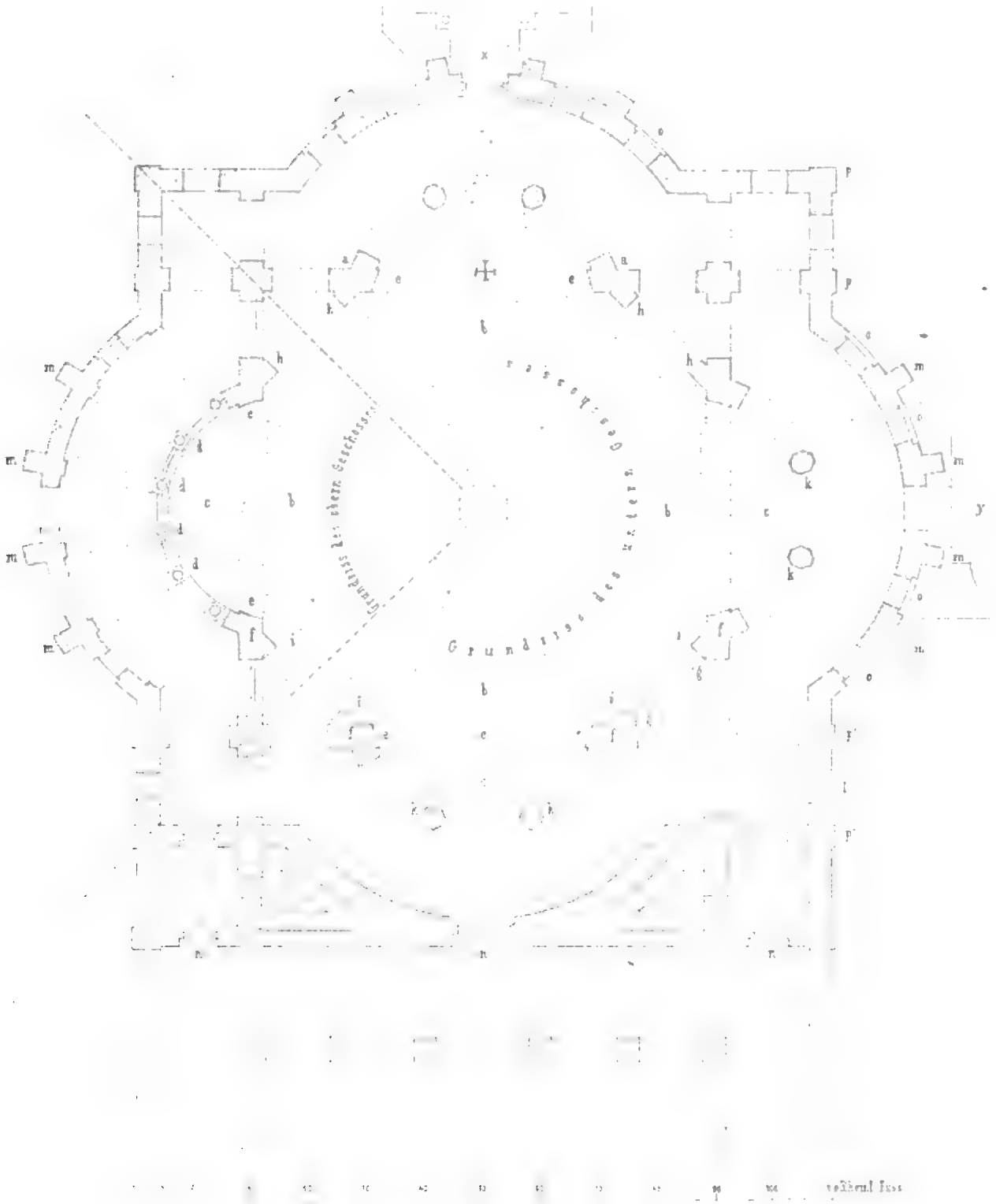
Von **A. Präuer,**

Zeichnenlehrer am K. Schullehrer-Seminar in Breslau.

Zweite Auflage. Mit 14 Holzschnitten und 3 lithographirten Tafeln. Royal 8. Velinpapier. Geh. 15 Sgr.

Diese **zweite Auflage** ist gänzlich umgearbeitet, so daß sie ein neues Werk bildet, auf's Eleganteste ausgestattet. Wir machen die Directoren von Seminarien, Gymnasien und Schulanstalten, so wie alle Kunstfreunde, Zeichnenlehrer und Maler hierauf aufmerksam.

Grundriss der Kirche S Lorenzo maggiore zu Mailand
nach ihrer ursprünglichen Gestalt



Lith Anst von W Loeillot Berlin

Digitized by Google

Digitized by Google

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 48. Donnerstag, den 30. November. 1854.

Inhalt: Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München. V. (Schluß.) — Die Industrie-Ausstellung in München. VII. Porzellanwaaren. — Michael Pacher, Maler und Bildschnitzer von Bruneck. M. Koch. — **Kunstliteratur.** Die Proportionslehre der menschlichen Gestalt. Von C. G. Carus. H. Weiß. — Dr. Eduard Melly. Nekrolog. — **Zeitung.** Nürnberg. Salzburg. — **Kunstvereine.** Concurrenz-Einladung. Literatur-Blatt Nr. 24.

Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München.

V.

(Schluß.)

Saal IX. Wand a. Bürgers Lenore von C. Oesterley in Hannover; der Sulten-Gletscher im Berner Oberlande von Wilh. Portmann in Düsseldorf; die St. Lorenzkirche in Nürnberg von Ludwig Take in München; Kinderbildnisse von Ed. Schleiden in München; erlegte Gemsen von L. Voltz in München; eine Tyroler Landschaft von Bennewitz v. Löfen in Wien; der Christmorgen und des Großvaters Geburtstag von F. G. Waldmüller in Wien; Franz I. im Atelier des Benvenuto Cellini von Ed. Ender in Wien; das Selbstbildniß von Friedr. Ammerling in Wien; ein Forellenbach von J. F. Spengel in München; eine Gebirgslandschaft von Ant. Hansch in Wien; eine römische Landschaft von J. Koch, gest. 1843; eine schwedische Landschaft von Ludw. Meixner in München; Bajazzo von F. Gonne in Dresden; eine Parkpartie von Holzer in Wien; eine Seeküstenlandschaft mit einer Windmühle von J. B. Weiß in München; eine Kuhheerde von Simmler in Geisenheim.

Oesterley hat in seiner Lenore offenbar erreicht, was er gewollt; die angstvolle Hast des Mädchens, das von der Mutter vergebens zur Ruhe gemahnt und zurückgehalten wird, ist sprechend ausgedrückt und als Gemälde vortrefflich ausgeführt. Ein anderes ist die Wahl des Momentes. Wer mag den Anblick einer ohne Hoffnung gemarterten Seele zur Kunstbetrachtung wählen! Der Dichter kann den Augenblick schildern, er hat die Folge in seiner Gewalt; die Bühne gestattet eine sogar gesteigerte Wahrheit der Darstellung, da der Moment vorübergeht; aber der bleibende Schmerz muß Beruhigung und Versöhnung in sich haben. Dann scheint mir, ganz abgesehen davon, der Moment überhaupt nicht glücklich gewählt, indem der Beweggrund zu der dargestellten Leidenschaft außerhalb der Darstellung, ganz unsichtbar ist, also erst hinzugedacht oder hinzuerklärt werden muß. Damit aber ist dem Bilde selbst seine Bedeutung verkümmert und sein innerer Halt genommen.

Portmann's Gletscherbild ist frisch und eisig; es glänzt die Sonne auf den Schründen und kalt legt sich die Luft um die Felswände; der Vordergrund aber dünkt mich zu bunt und unruhig für einen wirksamen Gegensatz. — Auf Ender's Bild sehen wir einen mächtigen König neben einem Künstler, der sich nichts Geringeres dünkte, als ein König. Benvenuto Cellini steht in seiner Werkstatt und zeigt dem König Franz I. von Frankreich und seiner Geliebten das in der Ausführung begriffene Modell eines Jupiter. Durch Nebenfiguren, als Künstlergehülfen und Lehrjungen, Hofdamen und Cavaliere, dazu einen Cardinal-Minister, desgleichen durch allerhand aufgestellte Kunstwerke wird die Composition ungemein reich, und durch deren Charakterisirung interessant. Namentlich fesselt eine Hofdame, die ganz das bedenkliche Aussehen hat, als wolle sie der schönen Diana gefährlich werden. Die Anordnung ist geschickt; es macht eine gute Wirkung, daß Benvenuto allein steht, während die andern sich gruppiren, um das Gleichgewicht herzustellen. Dazu ist viel Natur in der Darstellung, so daß sich Alles wie von selber macht und ordnet; namentlich liegt der König mit so angeborener Nonchalance im Sessel, als ob er zu Hause wäre, und seine Freundin zeigt ganz das zerstreute Kunstinteresse, das man neben einem fürstlichen Anbeter aufbringen kann.

Was die beiden Bilder von Waldmüller betrifft, so spielt ein ausgesuchter Humor in dem von ihm dargestellten Kleinleben. Der Christmorgen, der nach einer eigenen, schwerlich allwärts bekannten Sitte durch Gold-Aepfel und Nüsse gefeiert wird, die man den Kindern in die Schuh gesteckt, führt uns in eine kinderreiche, sonst offenbar arme Handwerkerfamilie, deren Knaben und Mädchen bis zum kleinsten, das noch nicht laufen kann, ihr Schuhwerk mit der Bescherung aufgefunden, und auf mannigfache Weise ihre Freude kund geben. Nur Ein Knabe, der größte von ihnen, hat — sicherlich verdienter Maßen — seinen Schuh leer gefunden, und steht nun beschämt unter seinen kleinen Geschwistern da und weint. Das verhaltene Lächeln der Eltern im Hintergrunde verräth uns, daß sie das pädagogische Zwangsmittel des Fleißes und der Sittsamkeit nicht bis zur äußersten Consequenz durchführen werden. Das zweite Bild schließt uns eine Bauernstube auf, in der das würdige Aelterhaupt,

der Großvater, im Großvaterstuhl seinen Geburtstag feiert. Der älteste Enkel sagt, nicht ohne Angst und Noth, die auswendig gelernte Gratulation her, ist aber dabei in's Stocken gerathen; denn Großvater lächelt, der Vater giebt, vom Großvater ungesehen, von fern einen Deuter, und die ältere Schwester macht ohne Umstände den Souffleur. Durch die offene Thüre kommen noch mehr Gratulanten und das Zimmer wimmelt von Muhmen und Basen und Blumensträußen. In beiden Bildern ist die Anordnung ganz ungesucht und gefällig, die Darstellung voll Leben, in allen Bewegungen und Gewohnheiten wahr, der Ausdruck treffend. Nur sind die Charaktere selbst fast zu ordinair für eine poetische Darstellung, während die gewählten Classen des Handwerker- und Bauernstandes gerade recht ausgezeichnete Figuren für humoristische und gemüthliche Scenen darbieten, die bei einiger Feinheit der Auffassung, und allerdings auch der malerischen Behandlung der Färbung und Haltung, die hier fehlen, eine bleibende Anziehungskraft ausüben, wie ja die alten Holländer und neuer Zeit vornämlich Willin und Mulready gezeigt haben.

Das Bildniß Ammermüller's ist vortrefflich gezeichnet und modellirt, mit dem feinsten Gefühl für Andeutung und Durchbildung der Form; bewundernswürdig ist die rechte Hand mit dem Pinsel, ja selbst der Daumen auf der Palette, das einzige sichtbare Stück der linken Hand; aber unbegreiflich bleibt die Wahl der rostbraungelben Farbe für die Bekleidung, die mit der gleichfarbigen Palette die Wärme der Carnation nahezu auffaugt. — Die Gebirgslandschaft von Hansch ist voll Wahrheit und energisch in der Ausführung; eine eigene künstlerische Anschauungsweise jedoch spricht nicht daraus.

Gonne hat sich eine wunderliche Aufgabe gestellt, einen betrübten Hanswurst! Das Tagewerk ist gethan; da sitzt der Spaßmacher ohne allen Spaß, bei seinem magern Hund und seiner heruntergebrannten Laterne, auf hartem Brett in enger Hütte! Im Kataleg steht: „Hanswurst." Zieht diesem Hanswurst die bunte Jacke aus und es ist ein Malcontenter von 1850, wo nicht gar der Weltschmerz von 1840, sicher kein Hanswurst! Schon oben bei Oesterley's Venere habe ich eine Bemerkung gemacht über die Wahl des Momentes der Darstellung für den Maler. Der Dichter kann uns den Hanswurst in der Betrübniß zeigen, weil er die Gegensätze und alle Motivirungen des Widerspruchs in seiner Gewalt hat, weil er uns stufenweis von der äußeren Lust in den inneren Jammer führen, und die Umwandlung erklären kann. Aber wie interessant, rührend, ja selbst ergreifend der Gegenstand in der Hand eines Dichters werden kann: für die malerische Darstellung, bei welcher das Sinnenfällige den Ausschlag giebt, ist der Gegensatz von Narrenjacke und Betrübniß zu groß, so lange dem Beschauer überlassen ist, zu errathen oder vorauszusetzen, worüber der Narr jammert. Es ist auffallend, daß wir dieser Vorliebe für unaussprechliche Momente, oder diesen Mißgriffen in der Wahl vornämlich in der neuromantischen Schule begegnen, die ihren Ausgangspunkt in Düsseldorf hat. So sah ich kürzlich zwei meisterhaft ausgeführte große Gemälde von dorther, eine Lorelei von Sohn und eine Julia von Köhler, die ganz aus derselben Anschauungsweise hervorgegangen. Lorelei wird in der Sage als eine Jungfrau gezeichnet, die ihre Lust darin sieht, Männer zu locken und zu verderben. Wenn nun Sohn in ihrem Leben einen Augenblick findet, wo sie über diese ihre schreckliche Lust nachdenkt und davor schaudert, und er diesen darstellt, so übersieht er, daß sie in diesem Augenblick nicht mehr Lorelei, sondern so sehr ihr Gegentheil ist, daß sie Niemand erkennt. Köhler malt Julien nach der Brautnacht auf dem Balcon; Romeo hat sie verlassen und ist nicht mehr sichtbar, selbst für sie nicht mehr; denn die Hand, die wahrscheinlich das letzte Lebewohl mit dem Schleier ihm nachgewinkt, ist herabgesunken. Hier beruht wieder die ganze Darstellung auf Voraussetzungen: es ist ein todter Moment zwischen Vergangenheit und Zukunft, wie bei Gonne's Hanswurst.

IX. b. Ein Seestück von Fr. Preller in Weimar; eine Erntelandschaft von Rich. Zimmermann in München; Erzherzog Johann von G. Decker in Wien; ein Viehstück von J. Koch in München; die Märtyrin Perpetua von Vogel v. Vogelstein aus Dresden; eine Waldlandschaft von Max Zimmermann in München: ein griechischer Priester von Fr. Ammerling in Wien; ein Paar Hunde von Benno Adam in München; Rezenlandschaft von Alb. Zimmermann in München; der Langenburger See in Oberbayern von Max Haushofer in Prag.

Preller gehört zu den charaktervollsten neuern Landschaftsmalern. Von den beiden Bildern, die in der Ausstellung von ihm sind, gefällt mir das Seestück am meisten. Es spielen mit wilden Sprüngen die Wogen um zackige Felsenrisse, als wollten sie wetteifern mit den Nebelwolken, die der Wind an ihre Wände und um ihre Spitzen treibt. Geistvoll und treffend ist die tolle Laune und ungebändigte Gewalt der Elemente dargestellt, und selbst die kleinsten Züge, der gekräuselte Schaum, der Wellenschlag und Rückschlag ꝛc. sind mit Sorgfalt beachtet; ganz besonders aber ist dem Bilde durch tiefkräftige, in volle Harmonie gebrachte Farben der Charakter, man möchte sagen der Ton und die Stimmung des Sturms und der Brandung aufgedrückt.

Zu dem Erntebild von Rich. Zimmermann möchte man sagen: es ist nicht alles, was gemalt werden kann, malerisch; ein sonnenbeschienenes, gelbes Aehrenfeld zwischen einem grasgrünen Vordergrund und einer blaudunstigen Ferne ist es nicht, und wie große Geschicklichkeit der Künstler in der Lösung seiner Aufgabe auch zeigt, eine wahrhaft erfreuliche Wirkung kann er nicht erreichen.

Vogel's Gemälde stellt uns in einfach wahrer Weise eine rührende Geschichte aus dem zweiten Jahrhundert dar. Die heilige Perpetua schmachtet um des Glaubens willen im Gefängniß, abgeschieden von den Ihrigen. Da bringt ihr eine Dienerin ihr kaum anderthalb Jahr altes Kind an das Kerkergitter, und Mutter und Kind wissen zwischen den Eisenstangen die Küsse der Liebe zu wechseln. Es ist dies Bild die Wiederholung eines früheren von Vogel, und zu bemerken, daß einige Veränderungen, oder, wenn man will, Verbesserungen, namentlich an der Bekleidung des Kindes vorgenommen worden sind.

Die Landschaft von Max Zimmermann ist ein etwas kecker Versuch, auch mit einem total uninteressanten Gegenstand interessant zu sein, und ungestraft gegen alle Gesetze einer schönen Anordnung zu fehlen. Rechts stehen in Einer Linie drei ziemlich kahle Baumstämme, links eine dürftige Baumgruppe; mitten durch geht ein Fahrweg; in der Ferne sieht man einen niedrigen, leeren Horizont; das übrige sind Wolken. Wer malen kann, wie dies Bild gemalt ist, sollte solche Kunst an würdigere Stoffe wenden!

Benno Adam's lebensgroße Hunde, ein Dachshund und ein weißer Rattenfänger, mit großer Naturwahrheit in Zeichnung, Farbe und Ausdruck ausgeführt, sind einem Wild, das sich in die Erde verkrochen, auf der Spur. Es macht einen fast komischen Eindruck, daß an der Stelle, vor der sie schnuppernd stehen, des Meisters Name geschrieben steht.

Die Landschaft von Haushofer zeichnet sich durch eine schöne Anordnung und — mit Ausnahme des etwas trüben Hintergrundes — wohlthuende, gutgestimmte Farbe aus.

IX. c. „Die Beute" von J. Grund in Baden-Baden; eine Waldlandschaft von Fr. Preller in Weimar; die Demüthigung Friedrichs I. vor Herzog Heinrich dem Löwen von Ph. Foltz in München; eine Gewitterlandschaft von Franz Seidel in München; eine griechische Landschaft von Carl Roß in München, eine prachtvolle, poetische Landschaft im großen Styl. Die Mitte des Bildes

nimmt eine Gruppe hoher, vollaubiger immergrüner Eichen ein, die sich mit dem mannigfaltigsten Spiel des Umrisses gegen die sonnendurchtränkte Luft absetzen, und in deren breiten Schatten ein Brunnen mit seinem Wasserbecken die Durstigen und Erhitzten zu kühler Labung versammelt. Rechts führt ein Weg hinauf zur hochgelegenen Stadt, links hinab zur Meeresküste, die mit dem blauen Meer und den duftigen Bergen der Nachbarinseln in der Ferne sichtbar ist. Nach allen Seiten wird der Blick und das Verlangen in die Weite gezogen und am beglückendsten in der Nähe gestillt, und überall ist das Auge von schönen Formen umgeben. Auch die Ausführung entspricht der dichterischen Conception; alles ist in klarer kräftiger Farbe, in großen, wirksamen Massen gehalten und in breiter, freier Manier behandelt.

Das Gemälde von Ph. Foltz habe ich vor ganz Kurzem im Deutschen Kunstblatte besprochen, so daß ich mich hier nur wiederholen könnte; wenn ich mich nicht etwa auf eine Polemik gegen die Anfeindungen des Bildes einlassen wollte, wozu hier der Platz nicht ist. Nur das sei erwähnt, daß einer der besten Gedanken des Bildes, den Kaiser vom Rücken zu nehmen und somit das Antlitz des gedemüthigten Helden dem Anblick zu entziehen, dem Künstler zum Hauptvorwurf gemacht werden. So wenig kann der Künstler darauf rechnen, verstanden zu werden, selbst von Kunstgenossen!

IX. d. Ein weibliches Bildniß von F. Gonne in Dresden; Fiesole, malend, von Harold Stanley in München; die Auswanderer von W. Koller in Düsseldorf; eine Winterlandschaft von Remy van Haanen in Wien; die Gräberstraße von Puzzuoli bei Neapel von Emil Richter in München; eine Gewitterlandschaft von W. Portmann in Düsseldorf; eine Gebirglandschaft von J. G. Steffan in München; zwei Tyrolerinnen, die mit einem Kinde spielen, von Heinr. v. Pechmann in München; ein Bauer, der sein Messer schleift, von Hanno Rhomberg in München.

Vasari erzählt uns, daß Fiesole nur knieend die heilige Jungfrau gemalt und nicht ohne Thränen den Heiland am Kreuz. Stanley zeigt uns den frommen Mönch in seiner engen Zelle vor einer Verklärung Mariä, und hat den Bewegungen und der Haltung des gottbegeisterten Künstlers einen so entsprechenden Ausdruck, und seinem ganzen Bild eine so ernste, heilige Stimmung gegeben, daß wir uns dadurch ganz an den Ort und in die Zeit der Darstellung versetzt sehen. Nur etwas zu dunkel für florentinischen Sonnenschein sind die Wände und das Bild auf der Staffelei (es befindet sich jetzt in der Pinakothek zu München) hat Fiesole nicht gemalt.

Die Winterlandschaft van Haanen's giebt den Anblick eines schneebedeckten Waldes mit solcher Wahrheit, daß man sich davor in seinen Mantel hüllen möchte. Steffan's Partenachsturz im Reinthal bei Partenkirchen ist eine der wirkungsvollsten Naturschilderungen der Ausstellung. Zwischen Felsen und Fichten schäumt das Gebirgwasser herab, aus dem durchbrochenen Wolkenhimmel fällt ein Sonnenstrahl auf das dunkle, durchnäßte Gestein im Vorgrund; aber in tiefe Farbe hüllt sich der Mittel- und Hintergrund; eine harmonische Stimmung vereinigt alle Gegensätze unter dem gemeinsamen Charakter eines gewaltigen Ernstes und eine bis ins kleinste Detail exakte, mit scharfem Auge und geschickter Hand der Natur entnommene, lebendige und wahre Zeichnung verleiht den malerischen und poetischen Verdiensten des Bildes ihren sicheren Halt.

Rhomberg hat sich mehr und mehr zu einem unserer besten Genremaler ausgebildet. Sein Sinn für das Komische und Charakteristische hält sich nicht an einzelne auffallende oder lächerliche Züge, sondern Situation und Figuren bilden so sehr ein Ganzes, und in den Figuren gehört ein Zug so sehr zum andern, die Knie zu den Ellenbogen, die Kopfhaltung zur Fingerbewegung, daß keines ohne Nachtheil vom andern gesondert werden könnte. Rhomberg weiß, was zu einem Ganzen gehört. Hier haben wir die ergötzliche Scene vor uns, daß ein Bauernbube dem Vater, der seine Messer schleift, den Schleifstein drehen und dabei mit ansehen muß, wie draußen am See seine Kameraden Fische angeln. Während die weder vom Pflichtgefühl gehobene, noch von Philosophie gehaltene Seele des Jungen vom Schleifstein weg und ganz bei dem in Wirklichkeit für ihn unerreichbaren Fischvergnügen ist, ist der Vater, der auch nicht zu den Weisen Griechenlands zählt, ganz bei seinem Geschäft und prüft mit der angebornen, durch den Moment durchaus nicht aus der Fassung gebrachten, erstaunlich dummen Miene den Erfolg seiner Mühen an der Schneide des Messers. Rhomberg weiß auch seinen Bildern malerische Wirkung und Haltung zu geben und sehr lebendig zu coloriren. In der Behandlung aber dürfte noch mehr Leichtigkeit, ein flüssigerer Farbenauftrag und eine weichere Verbindung der Formen zu wünschen sein; in der Anordnung aber sicherlich eine größere Oekonomie des Raumes, da hier nahebei die Hälfte der Leinwand von den leeren Zimmerwänden verbraucht wird.

Die Industrie-Ausstellung in München.

VII.

Porzellan.

Die Porzellanwaaren fand man in reichster Auswahl vertreten; sie nahmen in der besten Gegend des Hauses eine lange Reihe großer Tische ein und gaben dieser Gegend wirklich ein besonders festliches und glänzendes Ansehn. Wir haben zunächst vier Staatsanstalten, die zu Berlin, München, Meißen und Wien ins Auge zu fassen. Charakteristisch ist bei aller Porzellanwaare die Stabilität der Formen, woran die großen Kosten Schuld sind, ohne welche die Fabrikation der künstlerisch bildenden Hand nicht nachkommen kann. Dieser Umstand dürfte bei einer Staatsanstalt nicht von Gewicht sein sollen, insofern sie sich nicht sowohl den materiellen Gewinn, als vielmehr das zur Aufgabe setzt: Musteranstalt für schöne Formen, Erzeugerin und Veredlerin derselben, der Tummelplatz der Experimente für neue Errungenschaften der Technik zu sein. Doch giebt es Rücksichten, welche hier eine minder strenge Innehaltung dieses Ziels zu gebieten scheinen. So sind z. B. die hergebrachten, so überaus künstlichen Rokokoformen der Meißener Fabrik im Geiste der in Unmasse kaufenden Engländer so sehr mit dem Begriff von genuine Meissen china verwachsen, zahlreiche Arbeiter sind deshalb gerade auf diese Formen und auf nichts anderes so beispiellos eingeübt, daß hier eine Umwälzung, wenn nicht unmöglich, doch für den Betrieb sehr unvortheilhaft sein würde. Die Einführung neuer Muster bei der Porzellanfabrikation ist aber deshalb keine so leichte Sache, weil einmal neue Modelle gemacht werden sollen, welches sehr kostspielig ist, und dann weil die Arbeiter, die natürlich nicht immer mit der geschickten Hand eines Bildhauers begabt sein können, neu einzuüben sind. Man hat uns von den zwei bedeutendsten Pariser Porzellanmanufakturen erzählt, daß sie jedesmal, wenn der leicht veränderliche, sich unter die Herrschaft der Mode stellende Formensinn des französischen Publikums andre Muster als die bisher gültigen oder nur irgend neue verlange, dann in verschlossenen und namentlich jedem Fremden unzugänglichen Modellirsälen ganz neue Muster für das ganze Gebiet des Porzellangeräths anfertigen lassen und dann plötzlich die Waare zu Tausenden nach allen Seiten an ihre Abzugsquellen versenden. Die so producirte neue Formenwelt geben sie dann der Nachahmung in den Departements (Limoges ꝛc.) Preis, die es dann, weil sie die Modelle der Künstler nicht zu honoriren haben, für den halben Preis machen. Die Pariser aber haben durch den Reiz der Neu-

heit den Gewinn davon geschöpft. Dergleichen Mittel sind freilich nur bei einem weit ausgedehnten Betriebe anwendbar.

Von den Staatsanstalten scheint uns gerade die kleinste, die Münchener Fabrik, jene oben angedeutete Aufgabe am strengsten und lebhaftesten inne zu halten. Bekanntlich steht sie jetzt unter Leitung des genialen E. Neureuther, und wir haben die Gelegenheit nicht versäumt, uns von der umsichtsvollen und auf künstlerische Durchbildung gerichteten Direktion desselben eine Anschauung zu verschaffen. Was die ausgestellten Waaren betrifft, so charakterisiren sie sich durch einen gewissen Naturalismus, der, wie überhaupt in der Münchener Teltonik herrschend, auch in dem Salonstoff des Porzellans mit Naivetät auftritt. So sieht man z. B. statt der ewigen, einer vergangenen Zeit angehörenden Rokokofigürchen hier Genrefiguren, wie sie die Gegend und unsre Zeit aufweisen, sei es eine schmucke Kellnerin, sei es ein Handwerksjunge u. dgl. m. Ein Tafelservice für 12 Personen nebst Tafelaufsätzen, weiß mit Gold, zeigte in naturwahrer Nachbildung allerlei Jagdthiere und so durchweg; auch die Vasen, Pokale, Trinkgeschirre u. s. w. zeigten diesen gesunden Naturalismus. Besonders hervorzuheben haben wir noch einen stattlichen Brunnen mit laufendem Wasser, Blumenbehälter und Gasflammenträger, den als bildnerischen Schmuck schön modellirte Wassernixen zierte; derselbe ist vom Könige von Preußen angekauft. Ferner sahen wir eine Wand zu einem Badezimmer in Mosaik ausgelegt und mit malerischen, entsprechenden Darstellungen bedeckt.

Die Berliner Manufaktur zeigte in ihren hervorragendsten Schöpfungen noch den Einfluß von Schinkel. Ein Tafelaufsatz nebst Fruchtschalen mit Bisquitfiguren war in überaus klassisch-reinen Formen ausgeführt, und wurde mit vielen andern Dingen dieser Art nach England hin verkauft. Anders war es mit dem übrigen Geräth. Dasselbe war einfach, im Ganzen den Rococotypus festhaltend, ihn aber seiner Auswüchse entkleidend, und sich dafür klassischen Formen nähernd. Neues aber und Originelles, das zugleich schön wäre, haben wir nicht bemerkt; denn einen Eberkopf als Punschbowle, nach der Natur kolorirt, dürfen wir nicht dahin zählen.

Seit vier Jahren besteht bei der Porzellanfabrik in Berlin ein ästhetischer Ehrenrath, welcher sehr hohe Männer der Kunst zu seinen Mitgliedern zählt. Dieser soll mit seinem sachkundigen Urtheil bei der Wahl neuer Formen und bei Ausführung von Arbeiten, welche in das Kunstgebiet gehören, hinzutreten und bei Ausführung größerer Arbeiten den ästhetischen Gesichtspunkt wahrnehmen. Alles ohne Einmischung in die Verwaltung der Anstalt. Diese Bestimmungen scheinen uns eine tiefgreifende Wirksamkeit durchaus auszuschließen. Alle Arbeiten einer Porzellanfabrik stehen mit einem Fuße auf dem Kunstgebiete, und alle Welt würde es ihr weit mehr danken, wenn sie die Formen der Geräthe des täglichen Gebrauchs regenerirte (nichts Unglücklicheres als ein gewöhnlicher Berliner Porzellantopf mit dickem Bauch und kleiner Tülle), als wenn sie ein noch so schönes Prachtstück zu einer besonderen Gelegenheit anfertigen läßt. Den Ehrenrath in Ehren, und hat er die großen Vasen berathen, welche zur Ausstellung kamen, so gestehen wir gern, daß sie in der Form edel und schön und daß sehr würdige Gegenstände, Compositionen von Kaulbach, Kolbe, Eybel, Graeb u. A., als malerische Darstellungen darauf ausgewählt waren. Allein man wird uns zugeben, daß diese Wirksamkeit die eigentliche Aufgabe einer Porzellanmanufaktur noch lange nicht erschöpft. Ein wie wichtiger Theil derselben auch die Malerei sei und in wie guten Händen sie hier auch liege, so meinen wir doch, daß die Wirksamkeit hinzuzuziehender künstlerischer Kräfte weniger eine begutachtende, als vielmehr eine schöpferische sein müsse. Zeichnungen und Modelle müßten aus ihrem Schooße hervorgehen, oder sie müßten dazu die geeigneten Leute berufen, oder die Berufenen dazu auserwählen. Zu solchen Berufenen möchten wir den Bildhauer Heidel rechnen, der neben seinen idealen Schöpfungen noch stets Zeit gefunden hat, gerade auf dem Gebiete der Geräthe sehr anmuthige Sachen zu erfinden und zu entwerfen. Wir möchten auch auf Moritz v. Schwindt aufmerksam machen, dessen reiche und übersprudelnde Phantasie eine unerschöpfliche Fundgrube gerade für das in Rede stehende Gebiet geben würde.

Auf die Meißener Fabrik äußerte einst Semper einen ähnlichen Einfluß, wie ihn Schinkel in Berlin übte. Zu den Malereien nimmt man jetzt die Hülfe von Schnorr v. Carolsfeld in Anspruch, wie einige Vasen zu beweisen scheinen. Gerade so viel Concession, als er dabei dem Zwecke gemacht hatte, indem er mythologische Gegenstände wählen zu müssen glaubte, gerade so viel Concession hat man von jener Seite gemacht, indem man den Rokoko wenigstens von den Hauptflächen verbannte und ihn nur noch die Henkel und den Rand der Vasen umspielen ließ. Im Uebrigen müssen wir sagen, daß, wo es Rokoko sein soll, dieser sich in seiner reichsten und eigenthümlichsten Ausbildung vermittelst gewissenhafter Traditionen in der Meißener Fabrik präsentirt. Hier und da wollte es uns vorkommen, als ob die kleinen Figuren, deren Spitzenmanschetten und Schleier bis zum Unglaublichen fein ausgearbeitet, die höchste Verwunderung erregen, in der Bewegung und Haltung nicht ganz mehr den ächten Rokokotypus, das feine und kokette Wesen bewahrten, das wir sonst an ihnen zu sehen gewohnt sind.

Gewiß ist, daß die Wiener Fabriken die üblichen Rokokofiguren ungleich weniger im Charakter herstellen, als die Meißener. Es ist wohl die Form, aber es ist nicht der Hauch; es ist wohl die Bewegung, aber es ist nicht der Ausdruck; es ist nicht diese Grazie, die einmal zum Rokoko gehört. Was sonst der Charakter der Wiener Porzellanmanufaktur sei, ist schwer anzugeben. Es herrscht in Allem eine gewisse unmotivirte Pracht. Die Formen der Renaissance, des Antiken und des Rokoko sind bunt durch einander geworfen; dazwischen drängt sich ein mehr dreister, als naiver Naturalismus, welcher geradezu Alles nachahmen will und Alles für nachahmungswürdig hält, was ihm in den Weg kommt, genug, man kann sich nichts Bunteres und in den Prachtgefäßen nichts Stilloseres denken, als hier zum Vorschein kommt.

Bei Weitem nicht die Letzten in den Erzeugnissen des Porzellans waren die Privatanstalten, von denen wir namentlich zwei hervorzuheben haben: J. F. Lenz in Zell am Hammersbach hat ein sehr vollständiges und graziös gebautes Speiseservice ausgestellt. Die Formen waren so anmuthig, daß sie an einem leichten Schmuck von Gold und Farbe genug haben durften. Der Prinz Regent von Baden hat sich den Ankauf dieses vaterländischen Erzeugnisses nicht nehmen lassen. Auch die Gebrüder Henneberg in Gotha hatten sehr ansprechende Sachen ausgestellt, worunter ein sehr zierlich gemaltes Tischchen, das von der Königin von Preußen angekauft wurde. Das Hauptstück, welches diese sehr strebsame Fabrik zur Ausstellung hatte liefern wollen, war leider nicht fertig geworden. Wir sahen es in der Fabrik selber: es ist eine Vase von sehr schwungvoller Form, welche nun wahrscheinlich die französische Ausstellung des nächsten Jahres beziehen wird. Besonderes Lob gebührt aber dieser Fabrik wegen der Aufmerksamkeit, die sie offensichtlich der Veredlung der Formen der Geräthe des täglichen Gebrauchs widmet.

Was wir eigentlich von den Porzellanmanufakturen verlangen, was wir von der Münchener noch am meisten geleistet gefunden haben, das zeigt die Fabrik von Villeroy und Boch in Wallerfangen und Mettlach, Regierungsbezirk Trier, auf das Liebenswürdigste und Ansprechendste, d. h. die sogenannten feinen Geschirre nehmen wir doch aus, und da bleibt Neureuther doch der Einzige, der den hartnäckigen und eigensinnigen Salon- und Etiquettengeist des Porzellans frisch und fröhlich durchbrochen hat, während die feinen Porzellangeräthe von Mettlach auch dieselben alten

stereotypen Formen zeigen; aber so wie man in die Regien der gelben und braunen Thonsachen kommt — fort ist der langweilige Porzellanfrack, die Uniform verschwindet, die Tracht beginnt. Diese Krüge und Trinkgeschirre! Da ist fast kein Gegenstand, der nicht so anmuthig wäre, daß man ihn besitzen möchte. Von Farbe ist das Geräth grau oder braun bis zum zartesten hellgelb herauf; dazu mit Gold oder Silber bisweilen geschmückt. Die Formen haben alle einen natürlichen Schwung; wo eine Fläche ist, zeigt sich auch gleich ein Relief oder ein hübsches Verslein drauf. Ueberall ein guter Einfall, überall ein reichgeschmücktes, bürgerlich anmuthiges, behäbiges und humoristisches Wesen. Hier muß Ludwig Folz seine Hand im Spiele haben, das ist gar nicht anders möglich; das ist ein Talent für solche Sachen, wie es kein zweites giebt.

Es war vor Jahren in Regensburg, wo wir nach dem Vorstand des Kunstvereins zu suchen hatten und in die Gewerbeschule zum Professor Folz gewiesen wurden. In ein geräumiges Gemach eintretend, blieben wir erstaunt an der Schwelle stehen. Wir sahen ein Interieur, in welchem gediegene Möbeln in Eichenholz, nach herrlicher, harmonischer Zeichnung zusammengeordnet waren. Ebenso übereinstimmend war der irdene Hausrath, den wir auf den Borden aufgestellt fanden. Der große Eichentisch am Fenster war mit Zeichnenapparat bedeckt. Aber was die Hauptsache war: am übereinstimmendsten mit diesem Bilde, war der genius loci, ein sehr stattlicher Mann mit schlicht herabwallendem, vollen Haar, dem schwarzen Künstlerbarett, und mit einem grauen altdeutschen Wamms angethan. Als die herkömmliche Zurückhaltung des Künstlers gegen den Schriftsteller geschmolzen war, welcher Reichthum von schönen Zeichnungen zu allen möglichen Geräthen und häuslichen Einrichtungen kamen uns aus den Mappen des Künstlers entgegen. Man kann sich nicht genug darüber wundern, daß diese überaus schönen Sachen nicht der allerweitesten Verbreitung genießen. Bekanntlich ist Folz jetzt als Professer der Gewerbeschule nach München berufen, und wir wollen hoffen, daß er dort nicht aufhört, noch immer ein oder das andere Krüglein, einen oder den andern Humpen für durstige Seelen zu erfinden.

Michael Pacher, Maler und Bildschnitzer von Bruneck.

Unter dem überschriftlich angegebenen Titel bringt Dr. E. Förster im Deutschen Kunstblatte Nr. 15 vom Jahre 1853 eine aus den Mittheilungen des Herrn v. Vintler zu Brunecken geschöpfte Anzeige von dem in der alten Pfarrkirche zu Gries nächst Botzen befindlichen Altar-Schnitzwerke M. Pacher's von Bruneck, worüber ich wegen der dem nämlichen Meister zugeeigneten Hervorbringung des in der 15. und 16. Lieferung der „Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei" abgebildeten Ainmüller'schen Altarschreines von Botzen nachstehende Bemerkung nicht für unwillkommen erachte.

Den Altarschrein zu Gries habe ich, der Erste, im J. 1845 entdeckt, und aus der Manier augenblicklich als ein Werk Pacher's erkannt. Vollständige Ueberzeugung verschaffte mir die damals eben dort in einem Schranke der Sakristei hinterlegt gewesene Vertrags-Urkunde, welche die Grieser Gemeinde wegen Herstellung dieses Altars mit Pacher abfaßte, und die im Deutschen Kunstblatte Nr. 15 vom J. 1853 abgedruckt ist. Anzeige von diesem Funde erstattete ich in meiner im J. 1846 zu Stuttgart erschienenen Reise in Tyrol, Pag. 27 und 28, woselbst aber das Datum der Vertrags-Urkunde 1471 lautet, während das D. Kunstblatt 1481 angiebt. Dort oder hier hat sich also ein in mancher Beziehung beachtenswerther Irrthum eingeschlichen.

So gewiß ich durch den Augenschein den Grieser Altar (der, nebenbei gesagt, dem zu St. Wolfgang in Oberösterreich an Kunstwerth bedeutend nachsteht, aber auch nur Seitenaltar ist) als ein Erzeugniß Pacher's aussagen kann, ebenso zweifelhaft kömmt mir die Aneignung des Ainmüller'schen Altarschreines als Pacher's Werk vor. Den Grund zum Zweifel entnehme ich der im J. 1844 von mir angestellten und in den „Beiträgen zur Geschichte Botzens" veröffentlichten Forschung im städtischen Archive zu Botzen, wo ich einen zwischen dem damaligen Kirchenprobst und dem Meister „Hanns, Maler von Judenburg" i. J. 1421 abgeschlossenen Vertrag fand, worin es heißt: Er, Meister Hanns, Maler zu Judenburg, habe die zuerst bei dem Meister Hanns, Maler von Hall, bestellte Altartafel für den Frauenaltar der Pfarrkirche zu Botzen gegen ein Honorar von 100 M. Perner und Verköstigung seiner Person und Gesellen herzustellen, übernommen. Er macht sich daher verbindlich, diese in Botzen selbst zu verfertigende „köstlich werkpleich tavel mit schönen werkpleichnen tabernall vnd auszügen die nach wönstrantzischer gesichtung vnd fernürung sein solle, mit der im (ihm) fürgeben pildung vnd figüren, mit reinen Lasüren, reinen gold vnd farben, herzustellen." Benannter Frauenaltar war damals der Hochaltar, woraus folgt, daß der im Besitze des Herrn Ainmüller befindliche, angeblich Pacher'sche Altar jene Stelle jedenfalls nicht eingenommen haben kann, sondern ein Seitenaltar gewesen sein müßte, da nicht vorauszusetzen ist, daß der bei Meister Hanns aus Judenberg i. J. 1421 bestellte Haupt-Altar zur Zeit der Entstehung des Pacher'schen nicht mehr bestanden habe. Aus der Beschreibung des Ainmüller'schen Altars im D. Kunstblatte Nr. 15 geht hervor, daß die Geburt Christi dessen Hauptvorstellung war, was mit dem Frauen- oder Hochaltar ganz gut übereinstimmt, folglich mehr auf Hans von Judenburg als auf Pacher hinweist. Hierzu kommt, daß Hr. Förster, obgleich er den Ainmüller'schen Altar für eine Arbeit Pacher's ansieht, doch selbst Gegenanzeichen wahrnimmt. „Er ist nicht so frei und großartig wie der St. Wolfgangsaltar und etwas weniger durchgebildet in Formen und Motiven" bemerkt er. Das hätte aber gerade bei einer Arbeit für Botzen umgekehrt sein müssen, wenn wir ein Pacher'sches Werk im Ainmüller'schen Altar vor uns hätten. Dazu kommt auch noch der Verstoß in der Zeitrechnung. Den Wolfgangsaltar hat Pacher i. J. 1481 vollendet. Er konnte demnach den Botzener kaum, wie Hr. Förster annimmt, gleichzeitig, nämlich i. J. 1478 bis 1479 hergestellt und, wie die im D. Kunstblatte mitgetheilte Urkunde darthut, den Grieser auch im nämlichen Jahre 1481 Montag nach Urbani (d. i. 25. Mai) übernommen und begonnen haben. Diesfalls komm ich also auf die in meiner Reise angeführte Jahreszahl 1471 statt 1481 zurück, eine nochmalige Einsicht der Grieser Urkunde wünschend.

Da mir die in den „Denkmalen" erschienene Abbildung des Ainmüller'schen Altars nicht zu Gebote steht, so soll mein Zweifel blos als Anstoß zur näheren Forschung dienen. Jedenfalls ergiebt diese Andeutung, daß aus der Botzener Pfarrkirche ein zweites Kunstwerk verschwunden ist. **M. Koch.**

Kunstliteratur.

Die Proportionslehre der menschlichen Gestalt. Zum ersten Male morphologisch und physiologisch begründet von Carl Gustav Carus. Mit zehn lith. Tafeln. Leipzig. (Brockhaus.) 1854. gr. Fol. (II. u. 23 S.) In Mappe. 12 Thlr.

Ausgehend von dem Gesichtspunkte „der Mensch ist das Maaß und der Messer der Schöpfung, er muß also auch sein eigenes Maaß enthalten", glaubt der Verf. endlich in dem menschlichen Organis-

mus selbst, das „eigentliche und allein sachgemäße" Mittel für die Bestimmung der menschlichen Proportion gefunden zu haben. Nachdem er den Begriff des Urmaaßes als „diejenige Dimension irgend einer Figur oder irgend eines Körpers, welche dergestalt nothwendig in dessen Wesen enthalten und daraus zu entnehmen ist, daß danach die vollständige Bestimmung seiner Räumlichkeit möglich wird", festgestellt hat, geht er zu der Betrachtung, „wie das Urmaaß der menschlichen Gestalt aufzufinden sei", über. Sich stützend auf die Ansicht, „daß alle Architektur menschlicher Gestalt nur durch das Skelet bestimmt wird", und daß somit auch „das Urmaaß der Menschengestalt nur vom Skelet entnommen werden könne", knüpft der Verf. seine Untersuchung zunächst an die „Entstehungsgeschichte des höheren Thierkörpers und des menschlichen Körpers" an, was ihn dann zu dem Resultat führt, „daß die Rückenwirbelsäule als das Urgebilde des Skelets betrachtet werden muß, einmal, weil sie das ursprüngliche Skeletgebilde ist, dann aber auch, weil sie die höchsten Organe des Thier- und Menschenlebens, Rückenmark und Gehirn, umschließt." Hierdurch aber stellte sich ihm die Wirbelsäule zugleich als derjenige Theil des menschlichen Organismus dar, in welchem das Urmaaß für die menschliche Proportion überhaupt zu suchen sei. Auf ihn gründete dann auch der Verf. seine mannigfachen Versuche zur ferneren Bestimmung desselben. Aus einer kurzen Geschichte dieser Versuche, welche „die Darstellung des Urmaaßes der menschlichen Gestalt oder des organischen Moduls und Bestätigung desselben durch wirkliche Messungen" enthält, erfahren wir dann endlich, daß „das Maaß, welches als Einheit die Länge der Schädelwirbelsäule bestimmt und genau dreimal in der Länge des Rückgrats enthalten ist, das gesuchte Urmaaß der menschlichen Gestalt oder der organische Modul sein muß." Die Mittheilung dieses Ergebnisses und die Bemühung, dessen Richtigkeit durch mannigfache Beispiele darzuthun, bilden somit den wesentlichen Inhalt dieser Schrift. Die folgenden, den Gegenstand selbst näher beleuchtenden Kapitel beziehen sich hauptsächlich auf die Anwendungsweise des gewonnenen Urmaaßes (Modul) zur Feststellung der einzelnen Größenverhältnisse des menschlichen Körpers. Sie handeln demnach zunächst „von der schärferen Bestimmung des organischen Modul" als ein Drittheil der perpendikular gemessenen freien Wirbelsäule (von der Höhe des oberen Randes des Atlas bis zur Ebene des unteren Randes des letzten Lendenwirbels), sprechen sodann „von der Eintheilung des Modul in deren Anwendung zum Messen", wobei die natürliche Theilung der Wirbelsäule in 24 Wirbel als maaßgebend angenommen wird, und geben ferner eine „tabellarische Uebersicht sämmtlicher wesentlichen Maaße des menschlichen Körpers in ihrem ideal-normalen Verhältnisse." Diese an sich überaus interessante Uebersicht, welche die vermittelst des Moduls gewonnenen Maaße enthält und die der Verf. als ideal-normale Maaße bezeichnet, beginnt zuvörderst mit der Feststellung dieses Maaßes überhaupt durch Messung der reifen menschlichen Gestalt, sowohl nach dem Skelet, als nach der lebenden Form und zwar mit Bezug auf männliche und weibliche Bildung, woraus sich dann für die einzelnen Körpertheile eine Reihe allerdings nur mittlerer Maaßbestimmungen, ideal-normaler Maaße, ergiebt. Sie bilden die Grundlage für die ferneren Maaßverhältnisse des Verf. Mit ihnen bestimmt er die Proportionen des neugeborenen, des drei- und sechsjährigen Kindes und des funfzehnjährigen Menschen. — Eine Abhandlung von den Abänderungen, welche die bisher betrachteten ideal-normalen Proportionen in der Wirklichkeit verschiedener menschlicher Gestalten, je nach den verschiedenen Geschlechtern, Altersstufen, Ständen, Constitutionen und Temperamenten, als relativ-normale Proportionen zeigen und ein näherer Hinweis auf die Anwendung, welche die Proportionslehre für die Kunst und die Künstler gestattet, bilden, nächst einer Erklärung der Tafeln, den Schluß des Werkes.

Wer die früheren Arbeiten des Verf., namentlich dessen „Symbolik der menschlichen Gestalt" und „Physis", kennt, wird wissen, wie sehr es derselbe versteht, durch eine leicht faßliche, anziehende Darstellungsweise zu interessiren und den Leser über etwaige Sandbänke wissenschaftlicher Trockenheit hinüberzuführen. Dies ist denn auch in vorliegender Schrift, so weit es der Gegenstand derselben nur irgend zuließ, in vollem Maaße erreicht. Sie erscheint somit recht eigentlich für Künstler geschrieben. Fragen wir uns indeß, was mit dieser Schrift für sie und für die Kunst überhaupt Neues gewonnen sei, so dürfte sich dies doch höchstens auf Ansichten, keineswegs aber auf allgemein-gültige, nunmehr feststehende Resultate beschränken. So interessant und geistreich auch die Entwicklung des Moduls als Urmaaß auf dem von dem Verf. eingeschlagenen, naturphilosophischen Wege erscheint, so fehlt doch auch dieser Maaßbestimmung die endgültige wissenschaftliche Begründung und somit ihr eigentlicher, absoluter Werth. Dies verhehlt sich nun zwar der Verf. selbst nicht, indem er als zweites Resultat seiner Messungsversuche am Skelet die Erfahrung machte, „daß niemals und in keinem Falle diese Maaßeinheiten mit mathematischer Schärfe die Größenverhältnisse des gesammten Skeletbaues bestimmten, sondern überall kleine, oft nur sehr kleine Abweichungen vorkamen, wodurch eben die jedesmalige, ganz unerläßliche Individualität gerade dieses Gliedbaues sich aussprach und wobei es dann nie fehlte, daß, wenn die Beobachtung zeigte, es seien die normalen Größen nach einer Seite hin überschritten, man deutlich beobachten konnte, daß ebenso nach der andern Seite hin irgendwie sie verändert sich darstellten." Aber auch das die Modul-Messung mehr begünstigende Ergebniß, „daß, je normaler, vollkommener und schöner sich schon nach dem allgemeinen Ueberblicke eine einzelne Bildung darstellte, um so vollkommener sich auch das Gesetz der angegebenen Verhältnisse bestätigte", behauptet immer nur einen relativen Werth, namentlich hier, wo es sich ja nicht um Einzelbestimmungen nach dem Augenschein, sondern um morphologisch und physiologisch begründete Feststellung eines allein gültigen Maaßes handelt. Jene beiden Erfahrungssätze, denen es noch außerdem an einer näheren, beispielsweisen Bestätigung fehlt, bilden aber mit die wesentliche Grundlage für die Begründung des Urmaaßes, dem dann wiederum alle übrigen Maaßverhältnisse, und zwar, wie es dieser Entwickelungsgang gleichsam von selbst mit sich bringt, in einfachen, runden Zahlen angepaßt werden. Auch die Bestimmung des Urmaaßes, insbesondere aber die mechanische Art und Weise, in der der Verf. dabei am Skelet und am lebenden Körper verfährt, scheint uns eben nicht für die möglichst genaue Feststellung eines normalen Maaßes geeignet, ganz abgesehen von den unzähligen individuellen Verschiedenheiten, die der Verf. selbst, sogar in den Grenzen des Schönen, zugesteht. Die jenem Messungsverfahren am lebenden Körper und am Skelet zu Grunde gelegte Annahme — daß, obgleich die Wirbelsäule, ihrer S-förmigen Krümmung wegen, ihrer eigentlichen Länge nach gemessen, um Einiges länger erscheinen würde, als die senkrecht daran gelegte Maaßlinie, dieser Unterschied jedoch durch die zwischen den einzelnen Rückgratswirbeln lagernden Intervertebralknorpel wenigstens in so weit ausgeglichen werde, daß, wenn man sich dieselben hinwegdenke und die so nur aus den Rückenwirbelknochen zusammengesetzte Linie in den Vergleich zöge, sodann „die gerade, senkrechte Linie von genau drei Modul als ziemlich die mittlere Größe zwischen beiden angesehen, und somit als Regel für die Messung benutzt werden kann" — hat wenigstens für uns etwas zu Schwankendes, Unsicheres, als daß wir dem darauf beruhenden Resultat einen höheren Werth zugestehen könnten, als vielen anderen, bereits bestehenden Ansichten über das Grundmaaß menschlicher Proportion. Ueberhaupt aber würde der Verf. den wissenschaftlichen Nutzen seiner Arbeit um ein Bedeutendes gesteigert haben, wenn er, wenigstens

vergleichsweise, auf bereits vorhandene, denselben Gegenstand behandelnde Werke eingegangen wäre. Dies geschieht indeß nur ganz beiläufig und obenhin in der Einleitung, und zwar nur deshalb, um das Mangelhafte jener Schriften — die Willkürlichkeit ihrer Maaßannahmen, das unmorphologische und unphysiologische derselben — anzudeuten. Es ist nun allerdings nicht zu läugnen, daß die verschiedenen Maaßbestimmungen für die menschliche Proportion, wie sie sich in früheren Schriften erörtert und dargestellt finden, auf einem mehr äußerlichen Grunde beruhen, wie die des Verf. Ihr eigentlicher Werth aber, namentlich für die bildende Kunst, wird im Verhältniß zu diesen, hier gegebenen Messungen durchaus nicht herabgesetzt. Ganz abgesehen davon, daß schon die griechischen Künstler ihren verschiedenen Idealgestalten auch verschiedene Maaßverhältnisse zu Grunde legten, so bleiben doch immer die, jenen antiken Werken entnommenen Mittelmaaße auch für den Künstler die sichersten Leiter, um so mehr, da es ja auch seinem Genius überlassen bleiben muß, sie für seine Zwecke entweder ideel oder individuell zu verwerthen. Zudem kann er des lebenden Modells nicht entbehren, und an diesem wird er dann jederzeit genugsam Gelegenheit finden, entweder die Uebereinstimmung mit jenen Maaßen oder die Abweichungen von ihnen zu beobachten. Wenn daher der Verf. zu Gunsten seines Maaßprinzipes sagte, „daß, je normaler, vollkommener und schöner sich schon nach dem allgemeinen Ueberblick eine einzelne Bildung darstellte, um so vollkommener sich auch das Gesetz der angegebenen Verhältnisse bestätigte", und wenn wir ferner von ihm erfahren, daß nicht nur die Maaße des körperlich schönen, jungen Rappo, sondern auch die einer ziemlichen Anzahl antiker Statuen mit dem von dem Verf. gewonnenen Urmaaß im Wesentlichen übereinstimmt, so gilt dies ganz in gleicher Weise auch von jenen älteren Maaßbestimmungen, nur mit dem Unterschiede, daß, während diese überhaupt auf Grund derartiger „normaler" Bildungen angenommen wurden, jene, als morphologisch und physiologisch begründet, durch sie „im Wesentlichen" ihre Bestätigung erhielten. Es scheint uns indeß der Hauptsache nach, namentlich für den künstlerischen Zweck, ziemlich gleichgültig, ob der Künstler, wie bisher, nach Kopf oder Gesichtslängen und Gesichtstheilen seine Maaße bestimmt oder nach Modul, wenn sich nur schließlich sein Werk als „eine normale, vollkommene und schöne Bildung" darstellt und demgemäß wirkt.

Als eine Probe für „die Richtigkeit des vom Verf. gefundenen Modul und der erkannten gesetzlichen Maaßverhältnisse" hat derselbe von einem Schüler des Prof. Rietschel und zwar genau nach jenen Maaßen eine Gypsstatue anfertigen lassen, die sowohl käuflich bezogen werden kann, als auch in getreuer Abbildung (Taf. IV) dem Werke beigegeben ist. Wir können jedoch die „Ueberzeugung" des Verf., „daß Niemand einen solchen Gypsabguß betrachten kann, ohne den Eindruck eines vollkommen schönen und regelmäßigen Körperbaues davon zu erhalten", wenigstens nach der vorliegenden Verbildlichung desselben nicht theilen, selbst dann nicht, wenn wir auch die daran geknüpfte Bemerkung als selbstverständlich vollkommen berücksichtigen, „daß die Form hier durchaus ideal, also auch in der genauen Mitte zwischen männlicher und weiblicher Gestaltung gehalten ist, was sie aber eben sein mußte, dafern sie dem Zwecke des Ausdrucks absoluter Gesetzmäßigkeit entsprechen sollte, von welcher jegliche wirklich gewordene Bildung allemal mit Nothwendigkeit in Etwas abweichen muß."

Uns erscheint diese Bildung, ganz abgesehen von ihrem hermaphroditischen Charakter, mehr breit wie weich, und in Bezug auf die Längenverhältnisse durchaus mehr gedrückt als normal zusammengezogen, namentlich aber wirkt das Verhältniß, in dem der Kopf und Hals bis zum Brustbeinansatz zu den übrigen Theilen des Körpers steht, wenigstens auf uns ziemlich flau und unbedeutend. Da wir indeß, in Ermangelung einer wirklichen Statue, nicht zu beurtheilen im Stande sind, was bei dieser Abbildung vielleicht auf Rechnung des Zeichners und Lithographen zu setzen sei, wollen wir uns gern einer zu strengen Beurtheilung dieser Maaßprobe enthalten. „Ueberlassen wir es also" — um mit den eigenen Worten des Verf. zu sprechen — „den Bildhauern und Malern, von den Resultaten der Proportion des Moduls sich anzueignen, was sie irgend mit Leichtigkeit benutzen können", wozu wir nur die Bemerkung noch fügen, daß der Verbreitung des Werkes, da es doch wesentlich zum Gebrauch für Künstler mitberechnet ist, eine minder kostbare und handlichere Ausstattung gewiß Vorschub geleistet hätte. Wie es gegenwärtig vor uns liegt, bildet es eine Art Prachtwerk, dem die beigegebenen, allerdings sehr gut ausgeführten Steindrucktafeln nicht sowohl zur Erläuterung, als auch zum pretiösen Schmuck dienen.

H. Weiß.

Dr. Eduard Melly.

Nekrolog.

Am 22. Oktober starb zu Pißjan (einem Badeorte bei Trentschin in Ober-Ungarn) Dr. Ed. Melly nach einem Leiden, welches denselben schon seit mehr als einem Jahre an sein Krankenlager fesselte, in einem Alter von 40 Jahren. E. Melly hat sich durch seine Forschungen auf dem Gebiete der Kunstarchäologie des Mittelalters einen guten Namen nicht nur in seinem Vaterlande, sondern auch im Auslande (siehe Didron's Annales) erworben. Von seinen Werken erschien der erste Theil der „Beiträge zur Siegelkunde des Mittelalters" Wien 1846 bei Fr. Volke (4. 269 Seit. mit XII Kupfertafeln). Der zweite Band ist im Manuscripte größtentheils vollendet; ferner eine treffliche Monographie des Riesenthores am Stephansdome unter dem Titel: „Das Westportal des Domes zu Wien" (Wien bei Sommer, 1850). 4. 93 Seit. mit 47 Holzschnitten. — In seinem Nachlasse befinden sich reiche Materialien über Kirchenschätze des deutschen Mittelalters, die eine Herausgabe von kundiger Hand erwarten. Er war durch lange Jahre stehender Correspondent der Augsburger Allg. Ztg., des in Wien erscheinenden „Wanderer" und der archäologischen Annalen von Didron. — Im verflossenen Jahre haben ihm die Stände Steiermarks die archäologische Durchforschung dieses Kronlandes übergeben. Seit Jahren hat Melly die Lösung eines solchen Auftrages zu seinen Wünschen gezählt; an der Schwelle derselben angelangt, überraschte ihn der Tod, oder vielmehr er befreite ihn von einer schmerzensvollen Krankheit, die er mit seltener Seelenstärke ertrug. — Das Jahr 1848 fand ihn als Abgeordneten am Frankfurter Parlamente. — Er war Mitglied von mehr als 15 gelehrten Gesellschaften und Ritter des braunschweigischen Löwen-Ordens.

Zeitung.

— **Nürnberg.** Das Germanische Museum. Nachdem nunmehr außer Bayern und mehreren der kleineren deutschen Staaten auch Sachsen dem germanischen Museum mit einer jährlichen Geldunterstützung beigetreten ist, und mehrere der größeren Staaten eine solche in Aussicht gestellt haben, ist das Bestehen dieser gemeinnützigen Anstalt als gesichert zu betrachten und wir haben in unserer Zeit einmal die erfreuliche Erscheinung, daß auch ohne den Zweck materiellen Vortheils, ein größeres Werk durch Ueberzeugung und Ausdauer des Einzelnen und durch Zusammenwirken mehrerer Gleichgesinnten zu Stande kommt. Wer das Entstehen und allmählige Aufblühen dieser Anstalt mit den mannigfachen darauf einwirkenden Bedingungen, die sowohl in den allgemeinen

Verhältnissen der Zeit, als in den Persönlichkeiten lagen, welche zunächst für den Fortgang des Unternehmens bestimmend waren, beobachten konnte, dürfte kaum anderswo zu interessanteren Wahrnehmungen Stoff gefunden haben. Zuerst gleichsam ein verwehtes Samenkorn aus dem Ideenschatze eines sinnvollen Monarchen, das unter den mannigfachen anderen Arbeiten, welche derselbe auf sich nahm, keine weitere Beachtung fand, doch wie durch die Hand der Vorsehung auf den Boden geführt wurde, wo diese in ihrer Gattung einzig dastehende Frucht allein Wurzel fassen und Gedeihen finden konnte, lag der erste Keim des germanischen Museums lange im Gedanken des Stifters desselben, des Freiherrn von Aufseß, der nach einem mißlungenen Versuche, schon früh mit dieser Stiftung aufzutreten, nichts desteweniger den Gedanken festhielt, denselben länger als zwanzig Jahre in sich ruhen ließ, rastlos bemüht, ihn bis in seine einzelnsten Verzweigungen vollkommen in sich auszubilden, ihm als Gedanken nach Außen hin Anerkennung zu verschaffen und eine neue Einführung desselben in die Wirklichkeit vorzubereiten. Nachdem es endlich gelungen, die Idee in so deutlichen und redenden Umrissen hinzustellen, daß die Billigung der Fachmänner des gesammten Deutschlands ihr zu Theil wurde, zögerte der Begründer der Anstalt nicht länger, die Ausführung des Werkes nun auf eigene Hand zu unternehmen, durch frühere Erfahrung belehrt, daß eine zu frühe Vergesellschaftung mit Andern mehr hindern als fördern müsse, und daß der Beifall Aller erst gewonnen werden könne, wenn das Werk wenigstens im Kleinen, wie in einem Bilde, verwirklicht dastehe. Eine treffliche Sammlung, Archiv, Bibliothek und Kunst- und Antiquitätensammlung, die er aus eigenen Mitteln zusammengebracht, war der Grund, worauf er zunächst fußte, und das fruchtbare Feld, welches zuerst in Angriff genommen wurde. Doch welche Früchte konnten auch auf dem ergiebigsten Felde gewonnen werden, wenn mit so unzulänglichen Kräften gearbeitet wurde, wie einem Privatmanne herbeizuziehen erlaubt ist, der aus eigenen Mitteln es unternimmt, eine wissenschaftliche Anstalt zu gründen? Das Ganze sah im Anfange wahrlich fast wie ein Spiel aus, und die erste Wirkung, die es nach Außen hin hervorrief, war, durchaus naturgemäß, nur Mißdeutung und Verdächtigung. Nicht im Geringsten beirrte dies den Freiherrn, der seine Sache und die Leute um ihn her kannte. Es war klar, daß es hier allein auf den Erfolg ankam, daß man, wenn dieser gewonnen, eben so bereitwillig sein werde, anzuerkennen, wie man anfangs voreilig war, zu verwerfen. Es kam zunächst noch gar nicht so sehr darauf an, was gearbeitet wurde, als daß überhaupt gearbeitet werde. Die Verbesserung konnte nicht fehlen, wenn überhaupt nur etwas Lebens- und Besserungsfähiges vorhanden war. Das allmählige innere und äußere Zunehmen der Anstalt zeigte sich noch lange nur an den wachsenden Schwierigkeiten, an denen sie ihre jungen Kräfte zu prüfen hatte. Wir mögen uns kaum noch der Erbärmlichkeiten erinnern, welche eine gleichsam gereizte und tollgewordene Alltagswelt, in der keine Rücksichten gehörig auseinander gehalten und die fremdartigsten Dinge zusammengeworfen wurden, zu Tage förderten. Nur eines Gerüchtes, daß auch in fremden Zeitungen Eingang gefunden, wollen wir erwähnen. Es hieß, der Freiherr von Aufseß habe die ganze Sache nur unternommen, um seine Sammlungen an den Mann zu bringen, sie wo möglich dem Gesammtvereine oder dem Staate aufzuhalsen. — Aber wozu hatte er sich denn überhaupt eine so kostbare Sammlung angelegt? Er hätte ja nur eine Auction auszuschreiben brauchen. Leute, die sich mit dergleichen Dingen abgeben, wissen, in welchem Preise gerade jetzt Alterthums-Denkmäler stehen. — Was für einen Käufer hätte der Gesammtverein abgegeben, der nicht einmal einen festen Sitz und höchstens die Mittel hat, um seine Bedürfnisse zu bestreiten! — In einem Staate aber würde sich ein Käufer gefunden haben, wenn dies Museum nach Coburg oder der Wartburg übergesiedelt wäre. Warum nahm denn der Freiherr die verführerischen Anerbietungen der Sächsischen Fürsten nicht an? — Eine bedeutende Summe als todtliegendes Capital einer kaum noch existirenden Anstalt zu zehnjährigem, unverzinslichen Genusse anzuvertrauen, wie der Vorstand des Museums es kontractlich gethan, und dazu sich unermeßliche Arbeit ohne Entgelt aufzuladen — das wäre doch eine gar zu teufelhäuslerische Speculation, wenn man nur materiellen Gewinn davon hoffte. — Eine andere Gefahr entstand aus dem Argwohne kurzsichtiger Diplomaten, die in einer, wenn auch rein wissenschaftlichen Anstalt, die aber als Wirkungskreis alle Länder deutschen Lebens umfassen sollte, demokratische Elemente wittern zu müssen glaubten. Zunächst konnte hier nur die Person des Unternehmers Bürgschaft leisten, die in politischer Beziehung völlig makellos dasteht. Dann aber scheint auch die Einsicht durchgedrungen zu sein, daß eine Anstalt, die Leuten Arbeit und Versorgung gewährt, nicht geeignet ist, Demokraten zu erzeugen. — Bedenklicher noch waren Stimmen mancher der Fachmänner, die früher dem Gedanken ihre Billigung gegeben, jetzt aber gegen eine Ausführung desselben sich erhoben. Mit echt deutscher Gründlichkeit meinten sie, daß man nur zwischen dem „Alles" oder „Nichts" zu entscheiden habe, und daß, weil keiner irdischen Creatur das erstere zu Theil werde, das Museum lieber gar nicht anfangen solle zu existiren. Ja, weil es noch nicht war, was es zu werden bestimmt ist, läugneten sie geradezu dessen Existenz, und hielten es nicht für dankenswerth, wenn nicht Alles, doch Manches und Vieles gethan zu haben. — Mit diesen und tausend anderen Schwierigkeiten war und ist mehr oder weniger noch fortwährend zu kämpfen. Die größte Gefahr aber, der wohl jeder Andere würde erlegen sein, der mit weniger unverwandtem und ungetrübtem Blicke sein Ziel verfolgt hätte, entstand, als ungewöhnlich günstige Bedingungen sich der Anstalt lockend aufthaten, deren lieblich tönende Verheißungen aber nicht ohne Sirenengesang waren. Ein wahrer Odysseus, fuhr der Lenker des Fahrzeuges auch an dieser schlimmsten Passage glücklich vorüber. Jetzt breiten sich ebenes Meer und blauer Himmel und günstig, wenn auch mäßig, gehet der Luftzug; möge ein gütiges Geschick die Fahrt weiter lenken!

† **Salzburg.** Maler Petzolt ist eben beschäftigt, die vielen interessanten Miniaturen des prachtvoll ausgeschmückten Antiphonale's aus dem Benediktiner Stifte St. Peter zu Salzburg*) zum Zwecke einer lithographischen Auflage zu kopiren. Dies Choralbuch, welches sein Entstehen aus der Mitte des 13. Jahrhunderts datirt, bietet durch seine kunstvoll ausgestatteten Illustrationen nebst dem kunstgeschichtlichen Interesse, auch für sämmtliche Fächer der Kunst-Industrie unserer Zeit eine reiche und mannigfache Sammlung von geschmackvoller Ornamentik.

Zu eben solcher praktischen Verwendung hat obenerwähnter Künstler die eigenthümliche Ornamentik auf den im Museum Carolino-Augusteum aufbewahrten 20 alten, türkischen Schildern sorgfältig nachgeahmt, und dadurch mit vielen interessanten Motiven die Verzierungskunst der Gegenwart bereichert.

Kunstvereine.

Einladung.

Der Kunstverein für Pommern in Stettin beabsichtigt zu seiner Ausstellung im Frühjahr 1855

eine Concurrenz

für kleinere Figurenbilder in Oel, genreartig oder geschichtlich,

zu eröffnen, und ladet hierdurch die Herren Maler ein, sich durch Einsendung geeigneter Werke zu betheiligen.

Bedingungen.

1. Gemälde zu 1 bis 2 Figuren; Größe der Leinewand nicht unter 18 Zoll Höhe, 16 Zoll Breite.
2. Preise: 20 und 15 Frd'or, je nach Zuerkennung erster oder zweiter Preise.
3. Einsendung übernehmen die Herren Maler bis spätestens zum 25. März 1855 nach Stettin mit der Bezeichnung: „Concurrenz-Bild an den Kunstverein für Pommern", portofrei; Rücksendung erfolgt für nicht angekaufte Bilder nach dem Schlusse der Ausstellung in Breslau portofrei an den Künstler.

Stettin, im November 1854.

Der Vorstand des Kunstvereins für Pommern.

Hasselbach.

Die verehrlichen Redaktionen der Zeitungen, welche sich für die Kunst interessiren, werden um unentgeltliche Aufnahme obiger Einladung gebeten.

*) Das „Deutsche Kunstblatt" brachte im Jahrgang 1852, Seite 301, eine umständlichere Beschreibung dieses ehrwürdigen Prachtwerkes.

Im Verlage von **Friedrich Vieweg und Sohn** in Braunschweig ist erschienen:

Stahr, Adolph, **Torso.** Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten. In zwei Theilen. Erster Thlr. gr. 8. Velinpapier. Geh. Preis 3 Thlr.

(Dieser Nummer ist Nr. 21 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzsch und Sohn** in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 49. **Donnerstag, den 7. December.** **1854.**

Inhalt: Die Industrie-Ausstellung in München. VIII. Glaswaaren. Möbel. — Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München. VI. — Kunstliteratur. Conversations-Lexikon für bildende Kunst. Von Friedrich Faber. — Zeitung. Berlin. Mannheim. Biberich. London. — Briefwechsel.

Die Industrie-Ausstellung in München.

VIII.

Glaswaaren. — Möbel.

Es ist eine ausgemachte Sache, daß wir bei bunten Glaswaaren seltener auf Unschönheit der Formen treffen, als bei dem Porzellan. Dies liegt ohne Zweifel wesentlich in leichteren Fabrikationsbedingungen. Es ist da nicht so viele Schwierigkeit bei der Veränderung der Formen und daher nicht so viel Conventionelles und Traditionelles, die künstlerische Hand ist nicht so eingeengt, und das heitere Spiel der Farben giebt vielleicht der bildenden Phantasie unmittelbarere Anregung, sich anmuthvoll zu äußern, als es die eintönige Erde vermag.

Von schönen Glaswaaren war eine solche Menge vorhanden, daß man viel Zeit zur Bewunderung gebrauchte, und wirklich in originellen Formen und in Farbenglut schwelgen konnte. Wir heben hervor die Produkte des Glashändlers W. Hofmann in Prag, der, wie fast jeder Aussteller auf diesem Gebiet, sich mit einigen mächtigen Vasen hervorthat. Die seinigen trugen auf einem Grunde von undurchsichtigem Milchglase eine dunkelblaue, mit Gold umrandete Zeichnung. Dann sah man schlanke Gefäße, zart gebaut, die aus Brüsseler Spitzen gewoben zu sein schienen; die schönsten Malereien auf Milchglas; ferner diese hübsche neue Erfindung, mittelst welcher das Glas das Ansehen von Eis erhält, das im Aufthauen begriffen ist, welches so sehr den Gedanken an Kühlung erweckt, daß man glauben sollte, lauwarmes Wasser müsse daraus wie Eiswasser schmecken.

Die gräflich v. Harrach'sche Glasfabrik in Neue Welt hatte zwei riesige Vasen vom intensivsten, dunkelsten Roth, mit Goldverzierung, ausgestellt. (Angekauft vom Prinzregenten von Baden.) Ein unbeschreiblich reizender Krug, an Schlankheit der Form und an Zartheit der Farben das schönste, was sich denken läßt, hellroth mit Gold, konnte nicht genug betrachtet werden.

Die Glasfabrik von Mayer's Neffen zu Adolphs- und Eleonorenhain in Oesterreich zeigte zwei sechs Fuß hohe Vasen von undurchsichtigem Milchglas, worauf die Zeichnung von durchsichtigem, rosafarbenem Glas gemacht war; andere Vasen hatten bei demselben Grunde eine weißgeschliffene, vielfach facettirte Zeichnung mit Goldrand-Einfassung, welches sich äußerst fein machte. Außerdem eine reiche Mannigfaltigkeit der verführerischsten Trinkgeschirre, von denen selbst die einfachsten weißen Gläser von einem so reinen und tüchtigen Schliff waren, daß es ein eben so großes Vergnügen sein muß, dieses Geräth zu benutzen, als es anzusehen.

Wenn es bei der Baukunst, auch bei der sogenannten bürgerlichen oder profanen, die Aufgabe ist, das Moment der Zweckmäßigkeit mit dem der Schönheit zu verbinden, so gilt diese Regel auch bei dem Geräth, welches die Häuser erfüllt, ganz besonders aber bei den Möbeln, die mit zur Binnen-Architektur gehören.

Ein gutes Möbel muß nicht allein seinen Zweck deutlich aussprechen, sondern es muß dies in einer gefälligen und ansprechenden Form thun, so daß es gewissermaßen mit Freude zu existiren scheint; es soll sich über die prosaische Ankündigung der Zweckmäßigkeit seines Daseins der poetische Hauch der Schönheit, die Freude am Dasein, legen.

Es liegt nahe, daß sich die Möbel in ihrer Form auch einem bestimmten architektonischen Style genau anschließen können. Dies hat z. B. F. Fischer in Heidelberg gethan, und ein Sopha mit den dazu gehörigen Stühlen hergestellt, welche recht rein den byzantinischen Styl wiedergaben. Sie sahen stolz und stattlich aus und waren mit rothem gepreßten Plüsch überzogen. Im altdeutschen Style dagegen lieferte Carl Wild aus Regensburg 6 Stühle und einen Tisch aus Eichenholz. Ohne Zweifel hat hier wieder der Einfluß von Ludwig Foltz gewaltet, denn die zu allen sechs Stühlen verschiedenen Zeichnungen waren äußerst rein und wohlgefällig. Ebenso war ein Schreibtisch aus Eichenholz in gothischem Styl von Peter Grau in Aicha recht gut von Zeichnung und besonders glücklich in seinen Verhältnissen und bequem zur Benutzung aufgebaut; allein die Ausführung ließ die genügende Schärfe in den gothischen Ornamenten vermissen, obwohl andererseits wieder figürliche Darstellungen von Jagdscenen u. dergl. mit guter Benutzung der Holz-

farbe und großer Geschicklichkeit ausgelegt waren. Ein Trinktisch von Eichenholz (M. Oppmann in Würzburg) mit sieben Trinkgefäßen und dem nöthigen Krater in Form einer Weintonne in der Mitte, war mit einem Schnitzwerk von Weinlaub sehr hübsch verziert, und nahm sich sehr wohlgefällig aus; nur werden wir wohl nicht die Einzigen sein, welche die Tonne, ganz abgesehen von ihrem möglichen Inhalt, und lediglich die gute Proportion in's Auge gefaßt, zu klein gefunden haben.

Aus dem Renaissancestyl war das Bemerkenswertheste ein Toilettentisch mit Schreibeeinrichtung von Mahagonyholz von Friedr. Wirth in Stuttgart. Die Form war edel und stattlich, dabei reich, aber nicht überladen; mit geringerem Glücke, als das Architektonische daran, war das Figürliche behandelt, z. B. zwei kleine nackte Genien, welche als Lichthalter dienten, und die wir überdies zu sehr zurückgestellt erachteten, um nicht eine mangelhafte Beleuchtung fürchten zu lassen; sonst machte das Ganze den Eindruck einer soliden Pracht.

Im Rokoko endlich glänzte A. Türpe in Dresden. Dresden ist doch eine wahre Pflegstätte dieses Styls geworden und geblieben; man kann ihn sich nicht eigensinniger und reicher denken, als er hier in diesen Uhrgestellen und Tischen blüht, welche mit Metall, Perlmutter, Schildpatt und Emaille ausgelegt, und mit Darstellungen von Vögeln, Früchten, Blumen, Jagdscenerien überwölkert sind. Sogar diese Zeichnungen und die Skulpturfiguren daran tragen das Gepräge des Styls, und es ist nicht zu weit gegangen, wenn wir behaupten, daß z. B. ein Jagdhund à la rococo schnüffelt. Soll es einmal Rokoko sein, so finden wir es, wie gesagt, hier in seiner üppigsten Blüthe, und wir wurden auf das Lebhafteste an das bekannte Gedicht von Fried. v. Sallet erinnert, welches in so feinen Zügen den Geist jener Zeit ausspricht, von der wir hier Formen vor uns sehen.

Aufgefallen ist uns, wie die Hamburger an einer Art Rokoko festhalten, welchen wir den Rokoko im Stiefel nennen möchten; es ist, als ob die Reichthum und edlen Stoff fordernde Form dieses Styls da Eingang gefunden hat, wo der Handel diese Bedingungen zu erfüllen im Stande ist, und wo Prachtliebe und Ostentation zur Willfährigkeit, diese Bedingungen zu erfüllen, antreibt. Es fehlt aber dabei der eigenthümliche Geist, und so haben wir es hier mit einer so zu sagen, etwas derbknochigen Formbildung zu thun.

Im Uebrigen ist den heutigen Möbeln ein bestimmter Styl nicht zuzusprechen; geschwungene Formen ohne den Reichthum des Rokoko, ohne seinen Esprit, wohl aber häufig mit seinem Eigensinn behaftet, sind an der Tagesordnung. Zwei Unarten treten dabei besonders zu Tage; erstens fehlt den Sopha's meistens die Lehne; denn den Rückenschild, den man heutzutage gewöhnlich an beiden Enden zu machen pflegt, kann man kaum so nennen; in der Mitte dagegen ist gewöhnlich so gut als gar nichts, und es muß dadurch, abgesehen von der völligen Unbrauchbarkeit der Mittelpartie, allemal ein unangenehmer leerer Raum an der Wand entstehen. Zweitens werden die Stühle heutzutage meist mit so kleinen Sitzen versehen, und diese sind so hoch und rund gepolstert, daß sich darauf niederzulassen beinahe eine Balancirübung ist. Die Lehne dient dabei nur lediglich noch zum Transportiren des Stuhls, ist im Uebrigen aber für ihren eigentlichen Zweck so unbequem wie möglich. Die meisten Sopha's und Stühle also, statt daß sie durch ihre Form die Einladung aussprechen sollten: „Setzen sie sich!“ rufen uns zu: „Thun sie, als ob sie säßen!“ Auf diese Weise affektiren sie eine Bequemlichkeit, die sie gar nicht haben. Sie sind meist auf eine unbequeme Visite, nicht aber auf einen behaglichen Besuch eingerichtet. Die vielen schwellenden und weichen Polster machen's nicht immer aus; gerade sie können, namentlich im Sommer, recht lästig sein. Nicht darauf kommt es an, daß der sich nach Ruhe sehnende Theil des Körpers weich umhüllt, sondern, daß er bereitwillig unterstützt werde, und so achtet man viel zu wenig darauf, daß namentlich das Steißbein seine volle Unterstützung bekomme, welches deren weit mehr bedarf als der Rücken. Ein sogenanntes Schildkanapee mit sechs Stühlen und zwei Sesseln von Georg Barth in Aschaffenburg bestätigt uns dies, indem der Meister auf seinen zierlichen Möbeln in dunklem Holze mit Blumenstickerei eine Polsterlage angebracht hatte, welche die angedeutete Bequemlichkeit leisten zu können schien. Schade, daß man das Anrühren der Gegenstände nicht gestattete; denn hier war eine Einladung zum Sitzen. Was die Stickerei anbetraf, so war sie fein und geschmackvoll ausgeführt: farbige Blumen auf schwarzem Grunde. Natürlich halten wir in Bezug auf die Möbelstoffe auch am meisten von dem eigends für den besonderen Zweck Gestickten oder Gewirkten. Wo das nicht sein kann, ist einfarbiger Plüsch noch immer besser, als ein über alle Verhältnisse großes Muster, wie man deren leider so oft begegnet; obenein sind diese noch dazu meistens in verschiedenen und sehr grellen Farben ausgeführt, was das Unruhige ihrer Erscheinung bedeutend vermehrt, und dadurch in Widerspruch tritt mit dem Zweck des Möbels. Einfarbige Ueberzüge sind immer die Besten, weil sie am ruhigsten sind: aber man muß dabei nicht auf so grundkomische Ideen kommen, wie der Meister W. Härtling in Würzburg, der seine Stühle und Sopha's überall an den Seiten und Rücklehnen mit mächtigen Füllhörnern belegt hatte, aus denen ganze Bündel von Früchten und Blumen hervorquellen, und zwar dies Alles plastisch dargestellt in — rothem Plüsch. Ganz abgesehen von der bedeutenden Geschmacklosigkeit, die sich darin kundthat, fühlten wir im Voraus den Jammer der Hausfrau über diese Motten und Staubnester, und dabei sollte so ein Lehnstuhl 140 Gulden kosten.

Die solideste Garnitur von Sitzmöbeln hatte der Hoftapezier Stöbel in Wien ausgestellt. Der Bau der Sopha's und der Stühle war stark, groß und aus dem Vollen gearbeitet; die Form voll Schwung, der Ueberzug von brauner Seide mit Blumenstickerei; die Polsterung war reich, voll und einladend. Der große massive Sophatisch hatte an seinen Kanten eine Messingeinfassung, welche sehr gut zur Solidität des Ganzen paßte.

Am ideenreichsten und am originellsten und mannigfaltigsten in seinen Ideen ist uns Johann Hassa, bürgerlicher Tapezier in Wien, erschienen. Er hatte keinen einzigen Sessel ausgestellt, der nicht einen neuen, eigenthümlichen Einfall zeigte, und der nicht bekundet hätte, daß sein Urheber bei aller Feinheit, Anmuth und Eleganz der Ausführung die Theorie des Sitzens inne habe und ihr Rechnung zu tragen wisse.

Von einzelnen Prachtstücken haben wir nachfolgende hervorzuheben: Der Schreinermeister Pöffenbacher und der Tapezierer Steinmetz hatten ein großes Ehebett ausgestellt, welches mit fürstlicher Pracht gebaut und angeordnet war. Es war reich mit Figuren ausgeschnitzt und mit schweren grünen Verhängen von Seide versehen. Man konnte die Ornamente oben ein wenig zu schwer und unten zu leicht finden, welches keinen guten Eindruck machte.

Der Matador unter den Kunsttischlern aber ist F. X. Fortner in München, und seine Sachen verdienen eine nähere Beschreibung. Da stand ein Zitterschrank sammt Tisch und Stuhl, der eine leibhafte Illustration des Rebell'schen Gedichtes „Der erste Zitherspieler“ zu nennen war. Die Zeichnung und der Entwurf dazu rühren von Herwegen her, und es ist ein Gesellenstück von Eduard Winckler. Das Ganze macht sich wie das Frontispice eines Hauses. Die beiden Thüren zu dem eigentlichen Schranke liegen vertieft und zeigen auf ihrer Fläche zwei sehr geschickt gearbeitete Darstellungen: Scenen aus dem Gedichte. Oberhalb und unterhalb derselben ziehen sich Spruchbänder hin, auf welchen das ganze hübsche Gedicht, mit altdeutscher Schrift geschrieben, zu lesen ist. Oben im Giebelfelde liegt eine Zither, mit Epheu umschlungen; auf dem Dache aber tanzen — von Holz ausgeschnitzt — Hans und Grete und der Bär. Die

acht inländischen Holzarten, die dazu kunstreich verwandt worden sind (Ahorn, Rotheichen, Eschen, Lindenmaser, Eschenmaser, Ulmenmaser, Zwetschenbaum und Lerchenholz) gaben dem Ganzen ein überaus heiteres Ansehen. Es versteht sich, daß der dazu gehörige Tisch und Stuhl übereinstimmend in Zeichnung und Arbeit ist.

Nach einer Zeichnung von Foltz hatte der Meister ferner ein Wandschmuckkästchen für Pretiosen gemacht, welches von Polisander und Elfenbein außerordentlich zierlich und reizvoll ausgeführt war. Dann sah man die Einrichtung eines Eisenbahnwartsalons für allerhöchste Herrschaften, die eben so gut eine vollständige Stubeneinrichtung genannt werden könnte, wenn man nämlich nicht mehr verlangt, als ein Sopha, sechs Stühle, Sophatisch, Blumen- und Schreibtisch. Das Alles war von weißem Lindenholz, sehr schön gebaut und kunstvoll ausgelegt. Endlich haben wir noch eines Tisches mit dazu gehörigen Stühlen zu erwähnen, der, in altdeutscher Zeichnung ausgeführt, in kunstvoller und prächtiger, eleganter Arbeit „die 4 deutschen Volksstämme (Oestreicher, Hohenstaufen, Bayern und Sachsen)" darstellte. Der Reichthum dieser in Gold, Silber, Stahl, Emaille u. s. w. ausgeführten Darstellung entzieht sich jeder Beschreibung.

Einen sehr angenehmen Anblick gewährten die Geräthschaften von Franz Theyer in Wien, von Eichenholz mit reichem, vergoldetem Beschlag. Es waren dies kleine Kosser und andere Gegenstände des Luxus von meistens sehr schöner Zeichnung, die einen soliden und reichen Eindruck machten. Als Prachtstück hatte der Meister noch eine Tischplatte in Polisanderholz ausgestellt, welche in der Mitte einen nach allen Seiten hin ausgebreiteten Strauß von rothen und weißen Rosen trug, welche auf Porzellan gemalt und dann eingelegt waren. Die Erzherzogin Sophie hat diese Platte für 3000 Gulden gekauft und sich dazu einen Sopha, einen Armsessel und sechs Stühle von ähnlicher Arbeit bestellt. — Auch Wilhelm Puff aus Coblenz hatte einen runden eingelegten Tisch gebracht; derselbe war von polirtem Nußbaumholz, mit gelbem Holze und in der Mitelrosette mit Hinzutritt der Perlmutter ausgelegt. Die Zeichnung war reich und streifte an's Bunte.

Als eine eigenthümliche Erscheinung stellte sich die Abtheilung japanischer lackirter Blech-, Holz- und Papiermachéwaaren von Becker und Kronig in Wien dar. Bekanntlich ist der Lack bei diesen Sachen von schwarzer Farbe und mit phantastischen, märchenhaften Malereien in Gold und brillanten Farben bedeckt. Da sieht man, wie sich die Paradiesvögel mit ihren schillernden Federn durch die Lüfte werfen, wie die Springbrunnen mit den Blumen spielen, wie sich luftige Brücken durch das Geranke der Schlingpflanzen bauen, und wie im fremdartigen Glanze der Perlmutter und des Goldes die Häuser und Gärten der Menschen daliegen, wie durch farbiges Glas angeschaut, in düsterem Glanz, in nächtlicher Pracht, kurz wie in einer fabelhaften Welt. Dieses Farbenspiel, welches den sogenannten japanischen Sachen beiwohnt, ist das eigentlich Anziehende daran, und scheint auch die mitunter barocken Formen so durchaus zu beherrschen, daß sie dazu zu gehören scheinen. Uns dünkt, eine ganze Einrichtung von solchen Sachen hat zu sehr das Gepräge des „himmlischen Reiches", als daß es auf die Dauer angenehm sein könnte und als daß es in unsere Wohnungen hinein passen könnte. Es geht immer so mit den Geräthschaften nach einem ausgeprägten Style und man würde zuletzt, selbst wenn man sich als Curiosität z. B. ein Zimmer japanisch oder maurisch einrichten lassen wollte, wiederum damit nicht abschließen können, sondern im japanischen Zimmer im seidenen Kaftan Thee und im maurischen maurisch kostümirt Kaffee trinken wollen.

Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München.

VI.

Ehe ich meinen letzten Bericht beginne, möchte ich ein Paar Worte einschalten über die von mir gewählte Ueberschrift, die nicht ganz mit dem Titel des Katalogs und der öffentlichen Maueranschläge übereinstimmt, wo überall der Ausdruck „Kunstausstellung" gebraucht ist. Es geht mir zu sehr gegen das Sprach- und Begriffsrecht, eine Ausstellung, von welcher ausdrücklich die Leistungen der Sculptur und Architektur ausgeschlossen waren, eine „Kunstausstellung" zu nennen, daß ich mich dieser Bezeichnung um so weniger fügen zu sollen geglaubt, als in den ersten Ausschreibungen und Einladungen dazu immer nur von einer „Gemäldeausstellung" die Rede gewesen. Es ändert nichts, daß Kupferstiche und Lithographieen aufgenommen waren; sie zählen zur Malerei, mit der sie innigst verbunden sind. Auch heißt es: a potiori fit denominatio! sonst müßte auch die Industrieausstellung den Titel „Kunstausstellung" führen, da ja außer den Werken der Industrie eine ziemliche Anzahl „Kunstwerke" dort aufgeführt waren und sogar eine eigene Gruppe bildeten. — Wir treten nun in den

Saal X. vor die Wand a. Zwei Landschaften von J. Höger in Wien; eine heilige Familie von M. E. Freifrau v. Freiberg, geb. Stunz, gest. in München 1847; eine betende Alte von Franz Eybl in Wien; Simson und Delila von Rahl in Wien.

Es ist bekannt, daß die Zeit des Wiederauflebens der deutschen Kunst Erscheinungen zu Tage förderte, die als Uebertreibungen des von den Chorführern angegebenen Tones die künstlerische wie die kirchliche Anschauungsweise des Mittelalters unbedingt zur Richtschnur nahmen und danach componirten, zeichneten, malten und — beteten. Dieses s. g. „Nazarenerthum", gegen welches sich der gesunde Sinn der Nation, wie der kräftig emporwachsenden Kunst mit Entschiedenheit sträubte, und das bald wie eine Krankheit ausgestoßen wurde, hat in unseren Tagen sein entsprechendes Gegenbild in entgegengesetzter Richtung gefunden. Jetzt handelt es sich nicht mehr um's Katholischwerden, nicht um die Naivetät eines Memling und Lucas Cranach, nicht um den heiligen Ernst, der allein aus regungslosen Stellungen, eckigen Bewegungen, magern Gliedmaßen, scharfen Faltenbrüchen spricht, nicht um die Strenge eines Dürerischen Conteurs, noch um Fiesole's entzückende Körperlosigkeit: wir verlangen vom Maler, „daß er malen könne und die Farbenwirkung in seiner Gewalt habe." Die Wahl des Gegenstandes hängt nicht von seiner geschichtlichen oder psychologischen Bedeutung, sondern von den in ihm liegenden Elementen einer malerischen Wirkung ab; auf eine richtige, oder gar auf eine poetische Auffassung kommt gar nichts an; Charaktere sind Nebensachen, eine bestimmte Zeichnung, eine feine Formendurchbildung sind gänzlich überflüssig, der Styl selbst hinderlich: in allem entscheidet nur das Interesse der malerischen Wirkung, für welche es in früheren Zeiten nur Ein sicheres Vorbild giebt: die venetianische Schule. — Durch das Zurückgehen auf die alte Kunst unterscheidet sich diese Richtung von der herrschenden, fast gleichlaufenden Nachahmung französisch-belgischer Muster, prägt sich aber damit um so entschiedener als das umgekehrte Nazarenerthum aus, indem es an den wahren und wesentlichen Errungenschaften der neuen Kunst keinen Theil hat, gegen eine ältere aber sich nur nachahmend verhält bis selbst auf deren Schwächen und Mängel. Durch keinen Künstler wird dieses umgekehrte Nazarenerthum so unverkennbar und zugleich so energisch vertreten, als durch Carl Rahl in Wien, so wie er selbst durch das von ihm zur Ausstellung gesendete Bild: Simson und Delila. Die Philistertochter sitzt auf einem Ruhebett; vor ihr am Boden, zwischen ihren Beinen, halb in ihren Schooß gelegt, der Starke Israels. Die Scheere in der Linken, eine abgeschnittene Haarlocke in der Rechten, wendet sie sich

gegen die eintretenden Philister, drei mit Schwert, Spieß und einem Strick versehene Kriegsleute nebst einem König, die mit ängstlicher Vorsicht sich dem Bette nähern. Eine Magd hängt über dem Bett die Harfe auf, durch welche Delila den Gast in Schlaf gewiegt. Eine wirklich malerische Anordnung wird immer mit den Gesetzen einer guten Composition übereinstimmen, und so hat Rahl, indem er erstere mit Glück erstrebte, seine beiden Hauptmassen gut gruppirt. Auch die Darstellung ist nicht ohne Leben und Wahrheit, vornämlich in der Bewegung der Philister. Dagegen verräth die Wahl des Moments die vollkommene Gleichgültigkeit gegen die Bedeutung der Erzählung. Deren Spitze liegt in dem Fall des Helden; so lange er aber noch schläft, so lange die Philister noch zaghaft auftreten, hilft uns die abgeschnittene Locke nichts; die ganze Darstellung ohne Entfaltung irgend einer mitwirkenden Kraft und fern der Entscheidung ist ohne dramatisches Interesse, der Moment verfehlt. Was die Charaktere angeht, so ist Simson in einer Lage, wo es schwer fallen mußte, den seinigen zu zeigen; denken wir uns aber in Delila eine reizende, betrügerische Buhlerin, so stimmt auch kein Zug von ihr im Bilde mit unserer Vorstellung. Die Zeichnung ist die schwächste Seite von der durch Rahl vertretenen Kunstrichtung; hier aber ist sie mit einer Gleichgültigkeit und Nachlässigkeit behandelt, die weit, weit über den Gegensatz nazarenischer ängstlicher Naturabschreibung hinausgeht. Von Formgefühl und Formenverständniß kann nicht einmal annähernd die Rede sein. Der malerische Effekt soll für alle Mängel entschädigen! Er würde es nicht thun, wenn er erreicht wäre; Rahl hat ihn nicht erreicht und kann ihn mit den gewählten Mitteln sicher nie erreichen. Wohl wirkt ein eingeschränktes Licht kräftiger als ein ausgebreitetes, und ein schmaler Streifen ganzer Farbe brillanter als eine große Fläche. Wo aber das Licht verbannt und alle Farbe in Schmutz getränkt erscheint, wo nicht einmal eine erträgliche Abstufung und Vertheilung dieser unreinen Farben versucht ist, so daß z. B. der Kriegsmann mit dem Strick, der vorderste seiner Gruppe, mit seinem dunkelgrünen Waffenrock und seinen schmutzigen Beinen ein Loch bildet, aus welchem ein Paar weiße Punkte glitzern, die, wie man bei längerem Suchen findet, einem Helm und einem Panzer angehören, da würde auch der brillanteste Farbenstreif wirkungslos untergehen. — Es ist meine innigste Ueberzeugung, daß auf dem hier eingeschlagenen Wege der deutschen Kunst und keiner in der Welt der mindeste bleibende oder fortwirkende Vortheil erwachsen kann. Die Vorzüge und Errungenschaften unserer großen Meister sind unbeachtet gelassen; eigenes Neues ist nicht geboten; die Nachahmung aber hat sich nur auf die Außenwerke einer ältern Kunst geworfen. Und doch liegt hierin noch die Möglichkeit der Wendung zum Bessern. Denn warum sollte die Farbenherrlichkeit der venetianischen Schule nicht reizen, tiefer einzudringen in deren Geist und in den Zusammenhang mit den übrigen Malerschulen Italiens? und warum sollte ein Künstlerauge von den Vorzügen eines Bassano und Tintoretto nicht zu den größern Tizian's und Bellini's hingezogen werden?

Die heilige Familie der verst. Frau v. Freyberg ist ein Bild der Unschuld, Anmuth und Natürlichkeit, bei aller Schönheit der Farbenwirkung anspruchlos, bei großer Farbentiefe klar und rein und durch die Landschaft im Hintergrunde heiter und lieblich. — Die betende Alte von Eybl ist das beste seiner zur Ausstellung gesandten ausgezeichneten Bilder. Ungeachtet eines größern Maßstabes ist es doch in derselben Vollendung fleißig und sorgfältig durchgeführt wie die kleineren, denen es auch in Naivetät der Auffassung und Wahrheit des Ausdrucks nicht nachsteht.

X. b. Der Weihnachtsabend und der Johannistag von J. F. W. Wegener in Dresden; eine Hühnerfamilie von E. Hasse in Dresden; eine Viehtränke von Fr. Gauermann in Wien; Marodeure, die einem Bauer die Pferde vom Pflug nehmen, von W. Pfeiffer in München; zwei im Walde eingeschlafene Kinder von J. Stieler in München; eine Waldpartie von J. Höger in Wien; eine regnerische Landschaft von H. Kauffmann in Hamburg.

Das Bild von Gauermann ist gut geordnet, ungemein klar, licht und doch farbig, Tag ohne Gegensatz von Nacht oder Stallschatten; dazu die Perspektive, namentlich des Wasserspiegels, von frappanter Wirkung.

Kauffmann's Regenwetter gehört zu den geistreichsten Idyllen, die je gemalt worden sind. Meisterhaft in jedem Zug ist das Bild nicht nur dem wirklichen Leben entnommen und wahr durch und durch, sondern diese Wahrheit ist auch im Gemüth erfaßt und nicht nur mit den Sinnen: man lebt so zu sagen mit jedem Grashalm und jeder Erdscholle im Bilde und dadurch werden wir auf den Gehalt selbst eines unbedeutenden Gegenstandes hingeführt, und zwar nicht nur eines gemalten. Wir befinden uns auf einem zur Hälfte umgelegten Acker; es regnet kalt und herbstlich, ohne Aussicht des Aufhörens; vor uns steht ein Gespann am Pflug, eine Kuh und ein Pferd; trübselig, gleichgültig, stumpf hängen sie die Köpfe; sie mögen schon eine Zeitlang so stehen; denn vor ihren Füßen in der Furche und hinter ihnen auf dem Pflug sitzen Krähen ungestört. Der Bauer hat den Pflug verlassen; er ist zum nächsten Acker gegangen, wo ein anderer Bauer hinterm Pfluge steht. Er wird sich die Pfeife anzünden, über's Wetter sprechen, auch wohl über gemeinsamen Abbruch der bei solchem Wetter fast unausführbaren Arbeit seine Meinung hören wollen. Die Gegend ist flach und trostlos wie das Wetter, das Dorf aber nicht weit, und wir dürfen hoffen, die armen Thiere armer Leute und diese selbst bald im Trocknen zu wissen. Die technische Behandlung des Bildes ist meisterhaft, breit und frei, aber die Zeichnung doch sehr bestimmt und von genauer Beachtung und Kenntniß des Details geleitet, das Ganze wie aus einem Guß gleichmäßig durchgeführt.

X. c. Ein Marinestück von J. B. Weiß in München; eine Gebirgslandschaft von Ed. Schleich in München. Letztere ist eine effektvolle, große Felsenansicht, mit einem vollen Lichtguß auf eine einzige Stelle zwischen dem rothbraunen Vorgrund und der dunkeln Felsenspitze am Fuße der steilen, mächtigen Wand. Links der Blick in die blaugrüne Tiefe, die mit fast Schwindel erregender Wahrheit gemalt ist; weiterhin auf grüne Bergabhänge, und auf die blaue, von den Windungen eines Flusses, von Sonnen- und Nebelstreifen durchzogene Ebene; darüber eine zerrissene Luft mit graubraunen und weißen Wolken. Ernst in der Auffassung und harmonisch durchgeführt. Das Motiv ist genommen vom Geiereck am Untersberge bei Salzburg.

X. d. Eine Mondscheinlandschaft von C. Heilmaier in München; das Bildniß des Prof. Arndts von Engelb. Seibertz in München; eine Landschaft von W. Fries in München; ein weibliches Bildniß von F. Schrotzberg in Wien; die Klostersuppe von J. Danhauser in Wien; eine Winterlandschaft von Fr. Müller in München.

Das Bildniß von der Hand des Malers Seibertz zeichnet sich durch eine richtige Auffassung des Charakters, durch sprechende Aehnlichkeit und durch sein natürliches Colorit vortheilhaft aus und hat nebenbei die schwierige Aufgabe zu lösen gehabt, den zinnoberrothen Talar der juristischen Universitätsprofessoren in eine dem Bildniß angemessene, milde, harmonische Stimmung zu bringen. — Danhauser giebt uns in seiner „Klostersuppe" eine Novelle zum Besten, deren Verlauf — da ein Maler nur eine Scene geben kann — der Phantasie zu finden überlassen ist. Seine Fingerzeige aber sind deutlich. Drei Bettler, sehr verschiedener Art, sitzen um einen Tisch in der Vorhalle eines Klosters und werden von zwei Kapuzinern mit Suppe und Brod gespeist. Einer der Bettler ist wohl nie etwas anderes gewesen: in gleichgültiger Gewohnheit langt er

nach dem ihm beschiedenen Brot; der zweite, ein Mohr, erregt unsere und des einen Mönchs ganze Aufmerksamkeit: mit dem Ausdruck roher Schadenfreude sieht er auf den dritten Bettler, in welchem er — ehedem Bedienter — seinen ehemaligen Herrn erkennt. Das zerrissene seidene Käppchen auf seinem Kopf, das schmutzige seidene Sacktuch auf seinem Schooß, die weichlichen Finger, die den Suppennapf an die Schüssel halten, sagen auch uns, daß hier ein herabgekommener reicher Mann sitzt, der von Almosen lebt, das er Andern zu geben vielleicht früher verweigert hat, und das Seidenhündchen zu seinen Füßen und der überraschte Seitenblick eines vorübergehenden vornehmen Paares bestätigen unsere Vermuthung. Die Charakterzeichnung ist scharf und sicher, jede Bewegung richtig empfunden, jeder Zug ausdrucksvoll und individuell entsprechend; dazu die Gegensätze gut gewählt und wirkungsvoll geordnet. Bei allem Eingehen aber in die kleinen Charakterzüge ist das Bild von kleinlicher Zeichnung weit entfernt; vielmehr ist die Darstellung wie die Ausführung virtuosenhaft zu nennen. In der Färbung herrscht eine Einfachheit, als wäre das Bild aus Einem Topf gemalt, und doch ist es durch Gegensätze belebt, die nur alle durch eine gemeinsame, herrschende Stimmung ausgeglichen sind. — Das weibliche Bildniß von Schrotzberg ist schön in den Formen, fein in der Zeichnung und dem Ausdruck, zart in der Farbe und sehr glänzend im Vortrag.

X. e. Eine Gebirgslandschaft von A. Podesta in München; Bildniß der Frau Erbprinzessin von Anhalt-Dessau, geb. Prinzessin von Sachsen-Altenburg, von J. Stieler in München; Gemsjäger am Ortelsgletscher von C. Altmann in München; schottische Landschaft von Bennewitz v. Loefen in Wien; die Vermählung des Tobias und die Kreuzigung Christi, Oelskizzen von J. Kaspar in Obergünzburg (in Bayern); ungarische Pferde auf der Pußta von Franz Adam in München; Vorbereitung zum Abzug von der Alpe von Seb. Habenschaden in München; Kind und Hund von Rauftl in Wien. — Das Bildniß der Prinzessin von Stieler spricht durch seine liebliche Aehnlichkeit und blühende, jugendliche Farbe an; auf Adam's Pferdebild bewundert man die lebendige und mannigfaltige Darstellung der durch das Treibjagen geängstigten, durcheinander rennenden Thiere.

X. f. Limburg an der Lahn von P. J. Minjon in Düsseldorf; männliches Bildniß von Adelheid Wagner in Lyon; ein Morgen von J. Mozet in München; Susanna im Bade von C. Eybe in Düsseldorf; ein Fuchs mit einem geraubten Hahn von B. Adam in München; eine Landschaft von Friedrich Müller in München.

Bei der Susanna mußte ich mich unwillkürlich an eine Anekdote aus dem vorcorneliusschen Zeitalter der Münchener Akademie erinnern. Prof. S. hatte ein junges männliches Modell als Alt gestellt; bei der Correktur kam er zu mir, sah meine Zeichnung, die beinahe fertig war, und frug mich ungeduldig: Fällt Ihnen denn gar nichts ein? Geben Sie ihm einen Pfeil in die Hand und einen Köcher an die Seite, so ist der Amor fertig! Historisch muß der Alt aufgefaßt werden." Das hat der Künstler der Susanna gethan. Ein weibliches Modell, halbentkleidet; dazu ein Brunnen, einige Bäume und Sträucher, dahinter zwei Alte: das kann nichts sein, als die Susanna im Bade! — Darüber wenigstens sollte man doch hinweg sein! — Der Männerkopf von Fräul. Wagner mußte neben ihren übrigen Leistungen sehr überraschen. Sie hat damit ihrem Talent ein gültiges Zeugniß ausgestellt. Möge sie unter den verschiedenen Wegen, die sie eingeschlagen, dem den Vorzug geben, auf welchem sie zu diesem charakteristisch aufgefaßten, schön gezeichneten und gut colorirten Bildniß gekommen ist!

X. g. Die Braut von Korinth nach Göthe von Rud. Nonnenkamp in München; ein Mädchen geht mit einem Licht über einen Balken von Caroline van der Embde in Cassel; Balltoilette von C. Franz in München; Federvieh von J. Neugebauer in Wien; Sonntag Nachmittag von G. Bethle in München.

X. h. Eine Landschaft: der Feierabend von W. Boshardt; eine Partie am Starenberger See von Joh. Mali in München; eine sicilianische Wallfahrtscene von G. F. Papperitz in Dresden; Ziegen von Benno Adam in München; das Kloster von Taormina in Sicilien von J. N. Ott in München; der Sommermorgen, eine Landschaft von Dietr. Langko in München.

Mali hat den südlichen Luft- und Lichtton gut wiedergegeben, und Adam weiß uns für Ziegen und Zicklein durch die Wahrheit der Zeichnung, des Ausdrucks und der im Sonnenlicht glänzend spielenden Farbe zu interessiren. Er ist zweifelsohne auf dem Weg, ein Charaktermaler der Thiere zu werden, wie Edw. Landseer es ist und durch seine Leistungen dieses Genre's bezeichnet und festgestellt hat, bis Einer kommt und höhere stellt, nämlich befriedigt.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Conversations-Lexikon für bildende Kunst. Herausgegeben von Friedrich Faber. Leipzig, Renger'sche Buchh. (O. Banckwitz.)

Seit wir in Nr. 3 unseres laufenden Jahrganges eine Besprechung dieses umfangreichen und wichtigen Unternehmens gaben, sind fünf neue Lieferungen (Bd. VI. S. 1—320) erschienen. Ersehen wir daraus das rüstige Fortschreiten eines mit so bedeutenden Opfern verknüpften, für die gesammte Kunstbetrachtung so unentbehrlichen Werkes, so steigert sich diese Befriedigung bei näherer Durchsicht des Gebotenen durch die Erkenntniß des beharrlichen Fleißes, der liebevollen Sorgfalt, mit welcher das umfassende Material bearbeitet ist. Wir dürfen die Tendenz dieses Lexikons, die nichts Geringeres im Auge hat, als vom Standpunkte der künstlerischen Thätigkeit aus die Gesammtheit der Lebenserscheinungen in Vergangenheit und Gegenwart aufzufassen und zur anschaulichen, belehrenden Darstellung zu bringen, als bekannt voraussetzen. Dieser außerordentlichen Aufgabe, die recht eigentlich im Geiste unserer modernen Wissenschaftlichkeit und Universalität gestellt ist, weiß der Herausgeber auch in den vorliegenden neuen Abtheilungen des Werkes in der schon früher von uns gerühmten Gediegenheit gerecht zu werden. Dafür gebührt ihm um so freudigere Anerkennung, je mannigfaltiger die großen Schwierigkeiten einer solchen Arbeit sind, die neben ausdauerndem Fleiße, gewissenhafter Gründlichkeit, kritischer Befähigung noch eine große Wärme liebevoller Hingabe verlangen, und je leichter man bei derartigen Werken in der Freude über das so klar und übersichtlich zugänglich gemachte und dargebotene Material den Dank gegen den Geber zu vergessen pflegt. Nicht minder liefert dies nur durch bedeutende Mittel herzustellende Unternehmen in der Vortrefflichkeit seiner äußeren Ausstattung einen erfreulichen Beweis von dem Unternehmungsgeiste deutscher Verleger.

Eine kleine Musterung der hervorragenderen Artikel, die wir in den gegenwärtigen Lieferungen finden, wird am besten unsere ausgesprochene Anerkennung bewähren. Ein umfangreicher Aufsatz (S. 6—35) über Großgriechenland giebt eine lebendige Darstellung der Entwickelung und des Lebens der griechischen Kolonieen in Unter-Italien, so wie der vorhandenen Kunstdenkmäler, unter welchen die Tempel von Pästum sich vorzüglich bemerkbar machen. Ein Grundriß des dortigen Neptuntempels ist beigefügt. Der Artikel Grosvenor-Galerie enthält eine Beschreibung der wichtigsten Kunstschätze dieser kostbaren Sammlung. Der Abtei Grotta Ferrata ist ein besonderer Aufsatz mit trefflicher Abbildung der dortigen byzantinischen Marmorthür gewidmet. Sodann folgen die Artikel Grotten, Gruft-

banten (S. 57—91), Hans Baldung Grün, Ludwig Grunner, Grünes Gewölbe in Dresden, Matthäus Grunewald, Johannes Grüninger, der Straßburger Buchdrucker, Gruppe (S. 121—153). Diese letztere Abhandlung verbreitet sich über die Gesetze der Gruppenbildung und giebt dann eine Beschreibung der wichtigsten Gruppenwerke aller Zeiten, mit schönen Holzschnittdarstellungen mehrerer, für die verschiedenen Auffassungsweisen besonders charakteristischer Gruppen. Ferner sind hervorzuheben die Artikel Grußbilder (Darstellungen des englischen Grußes), Gualandi, Guaschmalerei, Guatemala, Hans Gude, Th. Gudin, Guercino, mit Abbildungen seiner Grabscene in der Galerie Colonna und seines Hagarbildes in der Brera zu Mailand, Gußeisen, Gymnasia, Haag, dortige Museen und Sammlungen, Haar und Haartrachten, Hades, Hafenbilder (S. 273—299), Hagar, mit Aufzählung der bedeutendsten Darstellungen dieses Stoffes, sammt Abbildung, Ernst Hähnel, mit einem Holzschnitt des die Kirchenmusik darstellenden Basreliefs an seinem Beethoven-Denkmal zu Bonn, Halberstadt, mit vorzüglicher Abbildung des Domes von der Nordostseite.

Aus unserer bloßen Aufzählung wird man die Reichhaltigkeit des Werkes und seine Bedeutung für alle Zweige der Kunstgeschichte, Technik, Hülfswissenschaften u. s. w. entnehmen. Unterstützt wird die lebendig anregende Darstellung durch eine Menge von zum Theil meisterhaft ausgeführten Holzschnitten, die für sich oft, wie manche von Brunner, Flegel u. A., neben der illustrativen Geltung den Werth von Kunstwerken in Anspruch nehmen dürfen. Um eine Probe von dem hierin Geleisteten zu geben, hat uns die Verlagshandlung freundlich gestattet, die Abbildung des Reliefs von Hähnel's Beethoven-Denkmal diesen Zeilen beizufügen. Wir theilen die charakteristische Darstellung dieser edel stylisirten Figur unseren Lesern um so lieber mit, da wir über den Meister, der sie geschaffen, nächstens ausführlicher zu reden Gelegenheit nehmen werden.

Bei einer so allseitig gewissenhaften, tüchtigen Durchführung wird das Lexikon für bildende Kunst ohne Zweifel in seiner Vollendung ein in seiner Art auf dem Felde der Kunstliteratur einzig dastehendes unentbehrliches Hülfsmittel für Künstler, Kunstgelehrte und Kunstfreunde darbieten.

Zeitung.

Berlin. Der sogenannte Albrecht Dürer des Hrn. Dr. E. Förster. Da mir eine Entgegnung dieses Kunstforschers (Nr. 28 des Deutschen Kunstblattes) auf meine Besprechung desselben in Nr. 17 d. Bl. erst nach meiner, im Spätherbst erfolgten Rückkunft von einer Kunstreise nach England zu Gesichte gekommen ist, würde ich nach so langer Zeit diese Angelegenheit auf sich haben beruhen lassen, wenn nicht durch absichtliche Ignorirung eines Hauptpunktes, Verdrehung anderer Ausdrücke in meinem Aufsatz, wie durch eine falsche Darstellung des Thatbestandes diese Entgegnung recht eigentlich darauf berechnet

wäre, auf solche Leser, welche nicht alle Punkte scharf auffassen und treu im Gedächtniß behalten, die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Also zur Sache!

Dem von mir geäußerten Befremden, daß er jenes jetzt von ihm so gefeierte Bild, welches sich doch nicht in dem wenig besuchten Lustheim, wie er behaupte, sondern viele Jahre in der berühmten Gallerie zu Schleißheim befunden, vorher nie bemerkt habe, begegnet Hr. Förster in folgender Weise: „Wenn ich es (jenes Bild) aber später (d. h. als das Jahr 1821) nicht dort (in Schleißheim) gesehen, so hat es einfach seinen Grund darin, weil es nicht dort war, weil es der Conservator Gündter, nach seiner eigenen Aussage, im Depot des im Schleißheimer Garten stehenden Schlosses Lustheim in Verschluß gehabt, so daß es seit mehr als 27 Jahren Niemand zu sehen bekommen. Wohl haben wir in der Schleißheimer Galerie dieselbe Dürer'sche Composition gesehen, es war aber die oben erwähnte (im Mannlich'schen Katalog unter Nr 1625 aufgeführte) verkleinerte (1' 3" zu 10" pariser L.), die gleichfalls mit versteigert wurde." Wie bedenklich es aber mit der Wahrheit dieser Aeußerung aussieht, erhellt aus der folgenden, den 30. Juli 1851 amtlich bei den Akten der Centralgalerie niedergelegten, mir in Abschrift zugegangenen Verwahrung des Conservators Hrn. Gündter: „Indem ich dieser Angabe, als meiner Aussage, auf das Bestimmteste widerspreche, nehme ich namentlich zur Wahrung meiner Dienstpflicht, wie persönlichen Ehre Veranlassung, hierauf folgende Thatsachen über die wirklich stattgehabte frühere Aufstellung dieses Bildes anzuführen.

Das in dem bekannten Kataloge von Mannlich S. 35 unter Nr. 1535 aufgeführte Bild, welches Herr Direktor Waagen 1821 in dem dritten Saale der Schleißheimer Galerie gesehen, wo es nach seiner eigenen Angabe sehr hoch (in der obersten Reihe) hing, blieb auch unverändert an dieser Stelle, als im J. 1830 der Hr. Direktor von Dillis einen neuen Katalog über die Schleißheimer Galerie verfaßte, in welchem dasselbe Bild auf S. 25 gleichfalls im dritten Zimmer nun unter Nr. 136 aufgezeichnet steht. Im Jahr 1836 wurden circa 500 der vorzüglichsten Gemälde aus der Schleißheimer Galerie an die Königl. Pinakothek abgegeben, und in Folge dessen eine neue Einrichtung in der K. Galerie zu Schleißheim nöthig. Bei diesem Anlasse (im Jahr 1838) erklärte Direktor von Dillis das oben benannte Bild als eine Copie nach Albrecht Dürer, ließ es deswegen nicht mehr öffentlich in der Galerie aufstellen, sondern in das Depot zu Schleißheim bringen. Dortselbst verblieb es bis zu Anfang des Monats April 1852, zu welcher Zeit es mit den übrigen Gemälden von Schleißheim Behufs der Versteigerung hieher (d. h. nach München) überbracht wurde. In diesem Auktionskatalege ist dasselbe unter Nr. 128 aufgeführt.

Die in den Gemälde-Galerie-Katalogen von Mannlich und Dillis, so wie in dem Auktionskatalege vom Jahr 1852 angegebenen Größenmaaße dieses Bildes von 1' 10" 3‴ Höhe und 1' 6" 6‴ Breite (herkömmlich Pariser Maaß) stimmen sämmtlich genau überein."

Den übrigen Theil der Verwahrung kann ich hier, als nur jene verkleinerte Copie betreffend, unterdrücken, nicht aber den Schluß, welcher lautet: „Diese Thatsachen bin ich bereit jeden Augenblick mit einem Eide zu erhärten." Für mich bedarf es nun freilich eines solchen Eides nicht, denn meine Behauptung, daß jenes, jetzt bei Hrn. Entres noch vorhandene Bild auch noch später in Schleißheim gewesen, beruhte einfach auf der Kunde, daß in der Abtheilung der altdeutschen Bilder in Schleißheim vom Jahr 1821 bis 1836, als der Zeit der Versetzung vieler Bilder nach der Pinakothek, keine Veranlassung zu wesentlichen Veränderungen stattgehabt, welche in jener Verwahrung des Hrn. Gündter nur ohne Bestätigung gefunden. Mein Befremden, daß Hr. Förster dieses Bild, für dessen Anspreisen er jetzt den ganzen Schatz der deutschen Sprache erschöpft, wiewohl es bis zum Jahre 1836 ruhig an seiner alten Stelle in Schleißheim hing, nie bemerkt hat, wird aber durch seine Erklärung, daß er dort nur die kleine Copie gekannt, vollkommen gerechtfertigt. Wenn ihm nun schon jenes Kleinod entgangen, so thut er doch Unrecht, mir eine gleiche Flüchtigkeit der Beobachtung aufzubürden. „Sollte er" (nämlich meine Wenigkeit), äußert sich der Hr. Dr. Förster, „vielleicht hier das Original bei Entres für jene Copie gehalten haben, die er im Jahr 1821 in Schleißheim gesehen .... Es wäre ärgerlich! Aber die Vermuthung hat die größte Wahrscheinlichkeit für sich. Vor Allem ist es bedenklich, daß Hr. Dir. W., obschon er alle ihm bekannte Wiederholungen anführt, nur von einem Bilde der Art in den Königl. Bayerischen Sammlungen spricht, während zwei derselben aus ihnen in die Versteigerung gebracht worden sind, und zwar die eine aus Lustheim, als A. Dürer, die andere aus Schleißheim, als Copie." Bei dieser scharfsinnigen Deduction beliebt es dem Hrn. Dr. Förster zu ignoriren, daß ich mit Angabe der Maaße das Bild bei Hrn. Entres ausdrücklich als dasjenige bezeichne, was im von Mannlich'schen Kataleg mit Nr. 1535 bezeichnet ist, während er doch selbst anführt, daß jene, von beiden Bildern von ihm allein bemerkte, verkleinerte Copie in diesem Katalog die Nr. 1625 trägt. Da ich im Jahre 1821 nach meiner Weise in der Abtheilung der altdeutschen Gemälde zu Schleißheim Bild für Bild angesehen, habe ich über letztere Folgendes in meinem Exemplar des von Mannlich'schen Katalogs bemerkt: „Geleckte, geistlose Malerei, fast als ob Hemessen es copirt hätte, wenig von Dürer übrig." Daß ich aber diese Copie nicht angeführt, hat sehr einfach darin seinen Grund, daß sie, als eine allgemein anerkannte und noch dazu verkleinerte Copie, in dieser Streitsache für mich durchaus keine Bedeutung hatte. Nach der ganz willkührlichen Annahme d. H. Dr. F. soll ich nun aber das vermeintliche Original in Schleißheim nie gesehen, sondern, als ich es bei Hrn. Entres betrachtet, es für identisch mit jener elenden Copie genommen haben. In dem folgenden Satz geberdet sich nun aber H. Dr. F. wieder, als ob ich sein sogenanntes, im Hause des Hrn. Entres befindliche Original ganz und gar nicht gesehen hätte. Man höre: „Endlich nehme ich als Bestätigungsgrund für meine Vermuthung (nämlich jener groben Verwechselung) das nicht geringe Erstaunen, mit welchem H. W. meine Mittheilung über das Entres'sche Bild in Nr. 17. des D. Kunstblatts gelesen, denn das wäre allerdings zum Erstaunen, wenn das Urtheil all der Männer, die die Echtheit des Entres'schen Bildes anerkannt haben, jener Copie gegolten hätte! so sehr, als es zum Erstaunen sein müßte, wenn ein Mann von Kunsturtheil vor dem Bilde des Entres dasselbe für eine Copie erklären, ja sogar, wenn er vor dem bis auf irgend eine Stelle (etwa das Ohr der Maria, eine Gewandfalte, eine Haarlocke) verdeckten Bilde in Zweifel sein könnte, daß er es hier mit Meister Albrecht und nur mit ihm zu thun habe!" Nun sage ich aber gerade von jenem vermeintlichen Original, Nr 1535 des von Mannlich'schen Katalogs: „Obgleich das Bild sehr hoch und ungünstig hing, habe ich mir doch, als ich mich im Jahre 1821 eine Zeitlang zum Studium der Galerie in Schleißheim aufhielt, mit Hülfe eines guten Perspectives ein Urtheil darüber zu bilden gesucht, welches ich im vorigen Jahre (1853) durch eine lange und genaue Betrachtung des gereinigten Bildes bei Hrn. Entres bestätigt gefunden und nur noch mehr im Einzelnen begründet habe." Hr. F. konnte sich also für den Fall, daß er mir früher ein Kunsturtheil zugetraut, jenem Erstaunen in vollem Maaße hingeben. Freilich habe ich seiner Ansicht nach durch mein Kunsturtheil über jenes Bild bewiesen, daß mir ein solches überhaupt abgeht. In diesem beklagenswerthen Zustande kann es mir allein zum Trost gereichen, daß ich doch einige nicht verächtliche Leidensgefährten habe. Wie aus der Verwahrung des Hrn. Gündter hervorgeht, hatte es schon der verewigte Dillis, dem man doch einige Bilderkenntniß nicht absprechen wird, für eine Copie erklärt. Otto Mündler in Paris, vor allen aber Passavant, Männer, deren Kunsturtheil sich in ganz Europa Geltung erworben, erlauben sich, jenes Gemälde bei Hrn. Entres ebenfalls für eine Copie zu erklären, wodurch sich also das Erstaunen des Hrn. F. zu einer bedeutlichen Höhe steigern muß. Passavant schreibt mir, daß er gegen niemand von seiner Ansicht Hehl gemacht, Mündler aber hat mir die unten abgedruckte*), ausdrückliche Erklärung geschickt. Wenn nun Hr. F. wirklich in allen Dingen der Kunst die Stellung der Pythia einnähme, welche es sich einbildet, wonach jeder sich als Ignorant bekundet, welcher von einem Ausspruch von ihm abzuweichen wagt, so sähe es um jene Männer, wie um mich allerdings traurig aus. Glücklicherweise giebt es aber doch noch Verschiedene, welche in die Unfehlbarkeit des Hrn. F. einige bescheidene Zweifel setzen.

Es bleibt mir nur noch übrig die Unhaltbarkeit eines neuen Beweises für die Originalität jenes Bildes, welchen Hr. F. in meinem Aufsatz gefunden haben will, und wofür er mir so sehr dankbar ist, mit wenigen Worten nachzuweisen. Er hat nämlich ermittelt, daß die Köpfe auf einer Durchreibung jenes Bildes auf dem Kupferstichcabinet zu Berlin, welche ich angeführt und für größer, als die auf dem Bilde zu München gehalten, in den Maaßen genau mit demselben übereinstimmen, und sofort aus diesem Umstande und aus dem, was man ihm von dieser Durchreibung schreibt, wovon wir aber nichts Näheres erfahren, auf dem nächsten Zusammenhang zwischen dieser und dem Bilde geschlossen. Hierbei sind nur zwei Umstände übersehen. Wer kann beweisen, daß jene Durchreibung von dem Originale gemacht worden? Ich sage daher auch ausdrücklich, daß ich dieses nicht mit Gewißheit behaupten will. Dann aber athmet diese Durchreibung, wie ich gleichfalls geltend gemacht, ungleich mehr den Geist und das Gefühl des Dürer, als das Bild zu München, so daß sie unmöglich von der Aufzeichnung desselben genommen sein, dieses daher unter keinen Umständen dabei in Frage kommen kann.

Wer meine übrigen, auf die Art des Bildes und äußere Umstände begrün-

*) Das von Hrn. O. Entres in München in der von der Central-Galerie-Direction im Frühjahr 1852 veranstalteten Versteigerung der aus den Königlichen Sammlungen ausgeschossenen Bilder, angekaufte Gemälde „die Jungfrau mit dem Kinde und der heil. Anna", angeblich von Alb. Dürer, ist nach meiner Ueberzeugung, die ich aus einer gewissenhaften Prüfung des Bildes gewonnen, und hier aus freiem Antriebe und fern von allem und jedem unlautern Beweggrunde, der Wahrheit zur Steuer ausspreche, nichts weiter als eine **Copie** nach einem Dürer'schen Bilde, was die stumpfe Behandlung und der undurchsichtige, schwere Farbenton hinreichend beweisen.

München, den 18. Oktbr. 1854. O. Mündler.

beten Einwürfe gegen die Originalität desselben durch die Entgegnung des Hrn. F. widerlegt hält, den will ich in seiner Ueberzeugung nicht stören.

Zum Schluß nur noch ein Pröbchen, wie trefflich sich Hr. F. auf die Kunst versteht, den Ausdrücken seines Gegners einen ihnen fremden Sinn unterzuschieben. Ich sage: „der Ausdruck der h. Anna hat etwas Weltliches", Hr. F. äußert in Bezug hierauf: „wo Hr. Waagen weltliche Lust erblickt, sehen andere stille, ahnungsvolle Wehmuth". (?!!) Auf den großen Unterschied dieser Ausdrücke brauche ich nicht aufmerksam zu machen. Jeden aber, der nur einiges Gefühl für das Edele, Wahre und Schöne in der Kunst besitzt, muß es anwidern, von einem zwar höchst fleißigen, doch übrigens häßlichen, geistlosen, harten und bunten Bilde, „von der Großartigkeit der Gesammtwirkung, von dem leichtfließenden, durchsichtig klaren Farbenton ꝛc. ꝛc." sprechen zu hören.

Das „Caeterum censeo" des Hrn. F., wenn er von diesem Bilde spricht, ist die dringende Empfehlung desselben für das Museum von Berlin. Ich bezweifle aber, ob diese von so glücklichem Erfolg gekrönt werden dürfte, als die Wünsche Cato's in Betreff Carthagos. G. F. Waagen

cf. **Mannheim.** Mittelalterlich-deutsche Kunst. Die Italiener kannten bis vor Kurzem nur zwei deutsche Meister, Alberto Duro und Luca d'Ollanda, unter deren Namen sie vertheilten, was sich von altdeutschen Bildern bei ihnen vorfand. Wir waren nicht viel reicher, nur daß wir an die Stelle des Lucas von Leyden den Lucas von Cranach stellten. Kommt man noch jetzt in Galerien, deren Traditionen der Hauch der Zeit nicht berührt, wenigstens nicht gestört hat, so kann man sicher sein, den Lucas Cranach als Träger irgend eines alten, in der Regel sehr mittelmäßigen, seiner nicht würdigen Bildes zu finden. Zuweilen aber reicht das getaufte Werk weit über den Taufpathen hinaus. Ich glaube, man kann dies z. B. von der Madonna in der Engelglorie sagen, welche in der k. Galerie zu Aschaffenburg als ein Bild von L. Cranach gezeigt wird, unzweifelhaft aber eine der lieblichsten Arbeiten von Matthias Grunewald ist. Hier, in Mannheim, in der großherzoglichen Galerie — die, beiläufig gesagt, wundervolle Niederländer enthält! — zeigt man zwei große Altartafeln als Werke von Lucas Cranach, die freilich nicht einmal in einem Verwandtschaftsverhältniß zu ihm stehen, wie diejenigen Grunewalds. Diese Tafeln sind die Seitenflügel eines Altarwerks (dessen Mitte abhanden gekommen), auf beiden Seiten gemalt, 4 F. breit, 8 F. hoch, stammen aus dem Kloster Reichenthal in Schwaben und sind unverkennbar aus der Werkstatt des Barth. Zeitblom hervorgegangen, ja großentheils seine Arbeit. Die Außenseiten der Tafeln zeigen die Verkündigung und die Heimsuchung, die Innenseiten — vollkommener in der Ausführung — Geburt und Tod Mariä. Auf dem Bilde der Geburt sieht man Anna mit gefalteten Händen im Bett liegen; eine Magd bringt ihr einen Eierbrei; von der andern Seite wird ihr von der Hebeamme das Kind gereicht (doch sieht sie nach dem Eierbrei); Joachim kniet gottesfürchtig am Bettende. Das Zimmer ist gut, aber nicht überreich ausgestattet. Im Fenster steht geschrieben (mit Initialen): „Ein Marcgrevin geborn und ein Abtissin zu Reichenll in dem jar da man zalt 1489 iar." Weiter ist ein Schild darein gemalt mit rothem Querbalken im weißen Felde und der Inschrift (mit Initialen): „Dis fenster hat gemacht frau margret." (Bei der letzten Inschrift ist das eine M gestaltet wie ꝏ, das andere wie ꝑ.) Diese ganze Tafel ist sicher des Meisters Werk. Die zweite, von der ich dies nicht sagen möchte, obschon sie den Charakter der Schule trägt, zeigt die sterbende Maria im Bett, um welches die Apostel theilnehmend und betend stehen und knien. Auffallender Weise ist es nicht wie gewöhnlich Johannes, der ihr die Kerze in die Hand giebt, sondern Jacobus der Aeltere.

tz. **Biberich.** Der Bildhauer Prof. Emil Hopfgarten arbeitet gegenwärtig an fünf Colossalstatuen, welche für die jetzt im Bau begriffene protestantische Kirche in Wiesbaden bestimmt sind. Sie stellen Christus und die vier Evangelisten vor, und werden die Absis der Kirche, die ohne Malereien sein wird, schmücken. Die Aufstellung derselben wird sehr eigenthümlich sein, und die jetzt vollendeten Statuen Christi und des Evangelisten Lukas, 9 Fuß hoch, zeichnen sich durch einfache und großartige Auffassung aus. Außerdem wird jetzt in seiner Werkstatt in Marmor ausgeführt eine Venus Anadyomene, bestimmt für den König von Württemberg, und Bacchus als Kind, sich der Trauben freuend, für die Herzogin von Weimar.

London. Professor Kiß, dessen Amazone auf der Ausstellung in dem Hydepark eine so glänzende Aufnahme fand, wurde in der Sitzung der hiesigen Allgemeinen Gesellschaft für Aufmunterung der Künste und Industrie, deren Präsident der Herzog von Rohan-Rohan ist, in der Sitzung vom 15. d. M. zum Ehren-Vice-Präsidenten des Vereins gewählt. Diese Ernennung ist für Prof. Kiß um so ehrenvoller, als er der erste Künstler ist, dem diese Auszeichnung zu Theil wurde. Die bisherigen Vice-Präsidenten waren Graf Warwich, Graf de la Creuel de Prez, Cpt. Wogern Browne.

Briefwechsel.

Hr. H. J. F. in A.: Mit Dank erhalten; wird benutzt werden. Das zunächst Zugesagte wird willkommen sein; doch verweisen wir auf Jahrg. 1850. Nr. 52.

Schriften von Paul Heyse.

So eben erschien:

Novellen

von

Paul Heyse.

Inhalt: Die Blinden. Marion. La Rabbiata. Am Tibernser.

14. Bogen. 8. sehr eleg. geh. 1 Thlr., in Callico eleg. geb. 1 Thlr. 10 Sgr.

Meleager.

Eine Tragödie

von

Paul Heyse.

Min.-Form. geh. 20 Sgr., in Callico mit Goldschnitt geb. 28 Sgr.

In diesem Sommer erschien:

Paul Heyse, Hermen, Dichtungen. Inhalt: Margherita Spoletina. Urika. Idyllen von Sorrent. Die Furie. Die Brüder. Michel Angelo. Perseus. Min.-Form. geh. 1 Thlr. 20 Sgr., geb. 2 Thlr.

Em. Geibel und Paul Heyse, Spanisches Liederbuch

Min.-Form. geh. 1 Thlr. 12 Sgr., geb. 1 Thlr. 24 Sgr.

Berlin, 44. Behrenstr.

Wilhelm Hertz.
(Besser'sche Buchhandlung.)

Bei **Artaria u. Fontaine** in Mannheim erschien so eben:

Gitanos (Spanische Zigeuner) nach Math. Artaria, gestochen von Fr. Weber. fl. 10. 30 kr. = Thlr. 6.

In meinem Verlage erschien so eben ein in Auffassung und technischer Ausführung höchst gelungenes

Portrait Otto Roquette's,

gez. u. lith. von Ludwig Pietsch. gr. 4. Preis 25 Sgr., chin. Pap. 1 Thlr., welches den Freunden des anmuthigen Dichters bestens empfohlen sei. Jede Buch- und Kunsthandlung liefert dasselbe auf Bestellung.

Heinrich Schindler.

Im Verlage von **Ernst Fleischer** in Leipzig erschien so eben in neuer wohlfeiler Ausgabe und ist in allen Buchhandlungen vorräthig:

Umrisse zu Bürger's Balladen. 15 Platten, erfunden und gestochen von Professor Moritz Retzsch. Mit Bürger's Text und Erläuterungen von K. B. von Miltitz, nebst englischer Uebersetzung von F. Schobert. Imp.-Quer-Quart. brosch. 1 Thlr. 15 Ngr.

Im meinem Verlage erschien:

Ueber die Bedeutung der modernen Romantik mit Rücksicht auf die bildende Kunst. Eine Studie von Julius Große. 8. geh. Preis 6 Sgr.

Heinrich Schindler.

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzsch und Sohn** in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 50. **Donnerstag, den 14. December.** **1854.**

Inhalt: Die Industrie-Ausstellung in München. IX. Buchbinderei und Papparbeiten. — Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München. VI. (Schluß.) — Nochmals San Lorenzo. F. Kugler. — Die Erbauung des dem Churfürsten Moritz von Sachsen im Dome zu Freiberg 1563 errichteten Monuments ꝛc. Von G. v. Berlepsch. — **Zeitung.** Berlin. München. Parma. — **Kunstvereine.** Thüringer Kunstverein.

Literatur-Blatt Nr. 25.

Die Industrie-Ausstellung in München.

IX.

Buchbinderei und Papparbeiten.

Von der eigentlichen Buchbinderei hat sich die sogenannte Galanterie- oder Carton-Arbeit als ein sehr bedeutender, wohlgepflegter und im Publikum beliebter Zweig gebildet und es wird heut zu Tage für die verschiedenartigsten Bedürfnisse des täglichen Lebens nicht bloß alles Mögliche gemacht, sondern auch Unmögliches versucht. Die richtigen Grenzen im Bezug hierauf anzugeben, ist nicht schwer; man soll sich nur an den einfachen Grundsatz halten, daß man Nichts aus Pappe und Leder fabricire, was gegen die Natur dieser Stoffe ist, und was zur Maskirung derselben verleitet. Eine große Menge von Behältern, Futteralen, Umhüllungen aller Art, welche im Zimmer aufgestellt oder in den Taschen herumgetragen werden, fordern kein anderes Material, als das angegebene und soll, wie jedes andere Geräth, auch seine Bestimmung aussprechen. Wenn aber die Schachteln, Schlüsselkästchen, Wandkörbe u. s. w. sich hinter Sammet und Seide, Bronze und Stickerei u. s. w. und, was noch schlimmer ist, hinter Formen verstecken, welche die eigentliche Bestimmung verläugnen, so ist es zuletzt gleichgültig, ob der Kern aus Pappe, oder Blech oder sonst etwas besteht. Es ist keine Carton-Arbeit mehr. „Aber, was thut das", wird Mancher fragen, „ist es doch zuletzt gleichgültig, ob der Klempner, Buchbinder oder Tischler ein geschmackvolles Geräth aus dem verschiedensten Material zusammengestellt hat?" Dagegen ist zu sagen: Jedes Rohmaterial trägt nach seiner Natur die Bedingungen für seine Verarbeitung und Formenausprägung in sich. Darnach richten sich auch die Behandlungsarten. Das Papier ist bekanntlich geduldig und was die Papptafeln nicht mehr leisten können, das leistet auf alle Fälle das Papiermaché, für welches zuletzt keine Form unerreichbar ist; aber es giebt da dennoch Grenzen. Um nur ein Beispiel anzuführen: Albert Koppe in Berlin hatte einen Tafelaufsatz ausgestellt, der den phantastischen Gebilden eines Zuckerbäckers durchaus nichts nachgab, ja dieselben an Buntheit eher übertraf; das ist geschmacklos. Einen Tafelaufsatz wollen wir entweder aus edlem Metall sehen, welches dem Auge eine genußgewährende Kunstform entgegenträgt, oder wir müssen die Phantasie des Conditors walten lassen, bei dessen Erzeugnissen die Zunge im Voraus den in diesem Falle oberflächlichen Genuß des Auges theilt. Diesem allerdings untergeordneten Vergnügen aber statt eines duftigen und saftigen Gebäcks trockene Pappe zu bieten, ist unerlaubt, überhaupt verträgt sich Papier und Pappe nicht mit dem Arrangement der Tafel, für welche Porzellan, Glas und Metall die einzig zulässigen Stoffe sind.

Die schönste Auswahl von den hierher gehörigen Dingen bot die Ausstellung von Th. Escherich dar, vorzüglich zeigten seine Albums eine große Mannigfaltigkeit in der Behandlung. Die unbestimmten bräunlichen und graulichen Lederfarben waren mit vielem Farbengefühl mit dem dunkelrothen, blauen oder grünen Sammt zusammengestellt und geschmackvoll mit Gold, Elfenbein und sogar mit Edelsteinen geziert. Eine eben so große Mannigfaltigkeit und Schönheit konnte man in den Cigarrentaschen finden, endlich in den Brieftaschen und Reisenecessairs. Es sah alles sehr reich und nobel aus, die Zeichnungen für die verschiedenen Pressungen waren anmuthig ausgeführt, nirgend war eine Uebertreibung, nirgend etwas Buntes und Schreiendes, alles bewegte sich in seinen Grenzen und machte den angenehmsten Eindruck.

Demnächst nahm der ziemlich große Schrank von J. G. Kugler in Nürnberg das Interesse zumeist in Anspruch. Es war interessant, diese beiden Meister in ihren Leistungen mit einander zu vergleichen, wie jeder von ihnen seine Stadt so charakteristisch repräsentirte. Dort der Hoflieferant, der sich mehr in den Luxusgegenständen des Lebens bewegte und diese in brillantester Ausstattung und in einem Geschmacke auslegte, auf den die Einwirkung der berühmten Kunststätte nicht zu verkennen war. Auf der anderen Seite der Nürnberger Fabrikherr, der seinen Triumpf in der größten Mannigfaltigkeit der Gegenstände feiert, der für jedes Bedürfniß, das im bürgerlichen Leben auftaucht, einen Gegenstand aus Stahl, Pappe und Leder zu machen und für tausend angenehme Bequemlichkeiten zu sorgen weiß. Sein Glasschrank ist ein wahrer Markt und es sieht auch bei all dem Stahl und Farbenglanz sehr heiter und lustig darin

aus. Wir haben Gelegenheit genommen, die Kugler'sche Fabrik in Nürnberg zu besuchen, und müssen einräumen, daß er ein Mann ist, der für die gewerbliche Blüthe seiner Vaterstadt auf seinem Gebiete eine großartige Auffassung, die er sich angeeignet hat, zu verwirklichen versteht. Die Zuthaten selber zu machen, ein sehr wichtiger Punkt bei jedem Fabrikgeschäft, ist zunächst auch sein Augenmerk gewesen; dann aber hat er ein so offnes Auge für die Bedürfnisse und die zu ihnen führenden Abzugsquellen, daß seine Sachen überallhin, namentlich auch nach Amerika ausgeführt werden, wo auf der New-Yorker Ausstellung Nürnberg durch seine Bemühung charakteristisch repräsentirt wurde, indem er sämmtliche Aussteller veranlaßte, seinem Projekt beizutreten, nach welchem alle Nürnberger Fabrikate in einem aus Eisen und Glas in gothischem Style erbauten Hause ausgelegt wurden, welches außen mit den Statuetten von Dürer, Vischer u. A. geziert war.

Ein Schmuckkasten mit erhabner Lederpressung und Schatoullen mit Sammetüberzug von Jos. Schütz in Innsbruck bewiesen zu gleicher Zeit, wie hübsch sich dergleichen Gegenstände in Cartonarbeit machen und wie überaus nothwendig auch hier gute Zeichnungen sind. Nicht einmal die Goldstreifen waren auf das dunkle Leder in einigermaßen gefälliger Zeichnung aufgesetzt. Wir wissen recht gut, wie schwer beim Vergolden die Führung geschwungener Linien aus freier Hand sind; aber die rundesten Bewegungen können uns keine Bewunderung ablocken, wenn sie nicht innerhalb einer schönen Zeichnung ausgeführt erscheinen. Wer auf Grund seiner Geschicklichkeit und Handfertigkeit mit seinen Leistungen über die viereckige Pappschachtel hinausgehn will, dem ist selbst Leder und Pappe nicht so nothwendig, als eine schöne Zeichnung, und auch dann ist es nicht ohne Schönheitssinn abgethan. Der Buchbinder hat von allen Gewerben nächst dem Goldschmied den meisten Beruf und, wir sollten denken, auch die meiste Aufforderung, seinen Schöpfungen schöne Formen zu geben und sollte daher darauf achten, nicht in die bunte, ja geradezu kindische Ausstattung zu verfallen, der man leider nur zu häufig begegnet.

Eigentliche Prachtbände hatte L. Löffler in Kassel geliefert. Da war ein Schiller, dessen Deckel aus durchbrochenem, schwarzen Holz bestand, mit drei Darstellungen in Elfenbein zu den Balladen Fridolin, der Kampf mit dem Drachen und Rudolf von Habsburg. Dieses Prachtstück war auch besser gemeint, als ausgeführt; das Schnitzwerk hätte feiner und vollendeter sein dürfen. Hoffentlich lag nicht die Absichtlichkeit darin, das Ganze durch minder durchgeführte Arbeit den alten Buchdeckeln näher zu bringen, denen man wohl hier und da begegnet; dies wäre eine Verkehrtheit. Eine Bibel hatte ein durchbrochenes Spitzbogenornament; aber so gut gothische Rosettenformen u. dgl. bei Büchereinbänden angewandt werden können, so hat doch wie hier eine Spitze, welche wie die Spitze einer Spitze aussah, etwas Befremdendes und Ungeeignetes. — Der Buchbinder Ludwig in Frankfurt hatte die von Heinrich Keller ausgestellten bekannten von Hefner'schen Werke, so wie das Werk: „die deutschen Kaiser" sehr solide und mit Geschmack gebunden.

F. A. Brockhaus hatte eine ganze Bibliothek, mehrere hundert Bücher aus seinem letztjährigen Verlage, geliefert. Alle waren in gleichem Styl gebunden: dunkelgrüner Shirting mit einfachem Goldrücken. Diese Uniform bei den gewöhnlich in Reih und Glied aufgestellten Büchern macht sich ganz gut.

Eine desto größere Mannigfaltigkeit herrscht in den heutzutage beliebten vergoldeten Büchereinbänden, von denen Ferdinand Halle in Leipzig die größte Auswahl ausgestellt hatte. Wir müssen gestehen, daß wir die englische Sitte, alle Bücher gebunden auf den Markt zu bringen, sehr angenehm finden, und wenn die vergoldeten Deckel nicht gar so unsolide wären oder vielmehr gemacht würden (denn man kann Bücher auch sehr solide in Leder und Gold einbinden, wenn man nicht wie Herr H. 100 Deckel für 22 Thlr. liefern will), so dürfte man sie sich durchaus gefallen lassen, denn so mancher Geschmacklosigkeit und schlechten Zeichnung man auch bei ihnen begegnet, so hat doch die Sitte gerade bei diesem Artikel die Hülfe einer künstlerischen Hand eingeführt und man sah auch in der in Rede stehenden Auswahl manches Feine und Geschickte. Es wäre zu wünschen, daß diese schöne Sitte an Ausdehnung gewänne, und daß der den Verlegern so oft gespendete Lobspruch einer „würdigen oder glänzenden" Ausstattung sich vor allen Dingen auf gute Zeichnungen und gute Stempel zu beziehen hätte. Beispielsweise erwähnen wir hier der Ausstattung, welche der Buchhändler Hertz den Heyse'schen Werken gegeben hat. Ein ziemlich starker Goldrand mit Ecken schließt den Deckel ein, in der Mitte befindet sich der runde Stempel, auf welchem, nach einer antiken Gemme gezeichnet, sich die spinnende Parze mit der tragischen und komischen Maske befindet. Leider ist der Rückenstempel nicht in Uebereinstimmung in der Form mit dieser anmuthigen Darstellung gehalten.

Die allgemeine deutsche Gemälde-Ausstellung in München.

VI.

(Schluß.)

Saal XI. Wand a. Schloß Elkhofen in Oberbayern von Chr. Jank in München; ein Mönch sieht von fern einer Trauung zu, von J. Mozet in München; Sonntag Abend bei Stockholm von L. Meixner in München; eine Scene nach der Einnahme von Venedig im J. 1849 von Fr. Pecht in München; eine böhmische Landschaft von Alois Wolff in Prag; die Marketenderin von Fr. l'Allemand in Wien; der erlegte Bär von Fr. Gauermann in Wien, eine Partie bei München von Jos. Schertel in München; Columbus vor der Universität von Salamanca von J. Röting in Düsseldorf; eine Partie an der Isar von C. Millner in München; eine Partie an der Amper von C. Häfner in München; die getäuschte Erwartung von Jac. Eberhard in München.

Pechts Bild führt uns nach Venedig, in die Zeit, da es von den Oestreichern im J. 1849 der Revolution wieder entrissen worden war. Es wird erzählt, daß viel Elend herrschte in der Stadt, und daß Kranke und Verhungernde in großer Anzahl Häuser und offene Hallen füllten, und daß es vorgekommen, daß kaiserliche Soldaten, wo sie auf solchen Jammer trafen, vergessend, daß sie bitter hassende Feinde sich gegenüber hatten, die eben noch das Morte ai Tedeschi" an die Säule geschrieben, mildthätig ihr Brot und ihren Wein den Verschmachtenden als Labung reichten. Eine solche Scene hat Pecht (in etwa 20 Zoll hohen) Figuren gemalt. Es ist eine offene Halle an einem der Canäle der Dogenstadt, in welcher Männer, Weiber und Kinder bei einander liegen, ein Opfer und Bild körperlicher Leiden und Entbehrungen aller Art; östreichische Grenadiere steigen aus einer Gondel die Stufen herauf und beeilen sich beim Anblick des Jammers mit Brot und Wein zu Hülfe zu kommen. Die Darstellung ist voll wahrer, lebendiger Motive; Mildthätigkeit auf der einen, Noth und verhaltener Grimm auf der andern Seite sprechen sich mit voller Deutlichkeit aus. Die Anordnung ist voll Ueberlegung und doch ungesucht, sie wirkt durch ihre Klarheit zur Veranschaulichung der Handlung und sondert die Gruppen mit Berücksichtigung einer guten Silhouette. Der Unterschied der Nationalitäten ist mit großer Bestimmtheit ausgesprochen und auf diesen Theil der Charakteristik bis zu dem Nichtgewaschensein der „Poveri miserabili" die größte Aufmerksamkeit gewidmet. In der Zeichnung würde eine feinere Durchbildung der Form mit

Hülfe eines weitergehenden Naturſtudiums die Vorzüge des Bildes erhöhen; bei der Färbung aber vermiſſe ich die Mitwirkung des Lichts, und zwar um ſo mehr, als die ſehr tiefe Stimmung der Localtöne das Bild etwas monoton und leblos macht. Daher kommt es auch, daß die Geſammtwirkung noch etwas mangelhaft iſt, wenigſtens die Vorzüge der Compoſition nicht ſo hervorhebt, wie ſie es verdienen; eine Bemerkung, die gleichfalls auf die techniſche Behandlung, das ſ. g. „Malen" anzuwenden iſt, dem es an der gerade bei Gegenſtänden dieſer Art ſo wohlthuenden Leichtigkeit und Gewandtheit gebricht.

Wenn ich von „Gegenſtänden dieſer Art" rede, ſo muß ich noch ein erklärendes Wort über die Wahl des Gegenſtandes ſelbſt hinzufügen. Der Künſtler ſelbſt legt einen großen Werth darauf, daß er ſeinen Stoff aus der Gegenwart geſchöpft, und hält dieß für eine beſondere Aufgabe der lebenden Kunſt. Ich bin ziemlich abweichender Anſicht. Abgeſehen von der im Ganzen unbedeutenden Anekdote, die den Stoff bietet, und die ſich (wie neuerdings wieder die Alma-Schlacht gezeigt) in viel großartigern Zügen in allen Lagen wiederholt, wo die Noth den Vordergrund einnimmt und nicht Beſtialität ihr gegenüber ſteht, legt die Gegenwart der Darlegung eigentlich künſtleriſcher Kräfte, der Phantaſie, dem Geſchmack, dem freien, ſelbſtthätigen Formenſinn ſo viel Hinderniſſe in den Weg und ſo viel Feſſeln an, daß dabei von einer Entwickelung und Ausbildung der Hiſtorien-Malerei nicht wohl die Rede ſein könnte. Deren Aufgaben liegen höher! Große poetiſche Conceptionen, die Verſinnlichung von Gedanken, die Darſtellung von Handlungen und Charakteren, der Ausdruck von Empfindungen und Leidenſchaften, vor allen die Schöpfung erhebender und entzückender Ideale iſt nicht an die Erlebniſſe und Erſcheinungen der Zeit gebunden. Das Ewiggültige iſt auch immer gegenwärtig; das Gegenwärtige aber nicht immer ewig gültig! Göthes Fauſt ſprach die ganze Denk- und Anſchauungsweiſe der entfalteten neuen Philoſophie aus, ohne Profeſſor in Jena zu ſein, und des Cornelius apokalyptiſche Reiter werden durch keine Peſt- oder Choleraſcene aus der Gegenwart in den Schatten geſtellt. Die Genremalerei hat ihr Recht und ihre Bedeutung, der Kunſt aber wäre ein ſchlechter Dienſt gethan, wenn ihren Prinzipien allgemeine Gültigkeit zuerkannt würde.

Röting's Columbus iſt ein Beweis, wie auch ein nicht unbegabter Künſtler auf weitabführende Irrwege gerathen kann. Unbegreiflich bleibt allein, daß es mitten in einer großen Künſtlergemeinſchaft geſchehen konnte, wo doch gewiß Einer oder der Andere ihm nahe genug ſtand, um durch einen freundlichen Zuruf zu warnen. In der Kunſt ſind die Rechte ungleich vertheilt. An der „Predigt des Paulus" nimmt Niemand einen Anſtoß (ſie iſt chriſtliches Gemeingut); bei der Disputation des Columbus frägt man das Bild — und natürlich umſonſt — nach dem Gegenſtand des Streites. Schlimmer aber als die Wahl iſt die Anordnung. Auf einer Leinwand von acht Fuß Breite und etwa ſieben Fuß Höhe ſtehen nur drei oder vier halblebensgroße Geſtalten, die an der Handlung Theil nehmen. Der bei weitem größte Raum iſt mit Nebenfiguren und Nebendingen ausgefüllt, obendrein zum Theil durch den darüber gebreiteten Schatten oder durch die Verſetzung in den Hintergrund kaum erkennbar, zum Theil überhaupt nichtsſagend, wie rechts eine Reihe Oberſchädel. Neben einer ſolchen Maſſe Theilnahmloſigkeit iſt die eigentlich handelnde Gruppe viel zu dürftig, zumal da das Motiv der Darſtellung faſt lächerlich iſt: Columbus und ſein Gegner ſtrecken wagerecht die Hände gegen einander aus, als wollten ſie gegenſeitig Funken ziehen aus den Fingerſpitzen. Das ſind nun alles Verirrungen; Talent aber ſpricht aus der einfachen und natürlichen Färbung, der wirkungsvollen Modellirung und der leichten und geſchickten Behandlung.

XI. b. „Die erſte Gründung des Wohnſitzes. Ein Schwalbenpaar beginnt den Bau ſeines Neſtes", von J. F. W. Wegener (ſo ſteht's im Katalog!); ein Bauernhof im Taunus von J. Maurer in Frankfurt a. M.; Madonna von J. H. C. Koopmann in Carlsruhe; eine Burg am See bei aufſteigendem Gewitter von F. Bernardi in München; Herbſtabend von Zwengauer in Schleißheim; männliches Bildniß von L. Neuſtätter in München; Schloß Fluchenſtein und Immenſtadt im Algäu und eine Rheingegend von G. Köbel in München; Chriſtus in der Jugend und die Opferung Mariens von U. Halbreiter in München; weibliches Bildniß von Ludw. Neuſtätter in München; Gebirgslandſchaft von Hummel in Weimar; eine Waldlandſchaft mit einem Waſſerfall von Th. Kotſch in Hannover; eine Landſchaft von F. Müller in München; ein Blumenſtück von Maria Schall in Dresden; Maria mit dem Jeſuskind von E. Steinbrück in Berlin.

Zwengauer hat die Dämmerungen zu ſeiner Lebensaufgabe gewählt, und nicht nur das Poetiſche derſelben in der allgemeinen Stimmung erfaßt, ſondern auch, ſo zu ſagen, ihre Anatomie und Phyſiologie ſtudirt, die Wandlungen des Lichts in der Luft durch Roth, Gelb, Grün, Blau in Finſterniß und das allmähliche Erlöſchen der Erinnerung an den Tag in Gras und Laub. Das vorherrſchende Gelb indeß der Luft über der ſehr dunkeln Erde bei dieſem Bilde hat mich lange im Zweifel gelaſſen, ob die Sonne ſchied oder kommt.

Die Landſchaft von Hummel ſchließt uns ein Hochalpenthal auf, mit ſchäumenden Bergwaſſern, Schneegebirgen und einſtürmenden Nebeln. Ein öder Pfad zieht ſich zwiſchen dunkeln Tannen hin. Es iſt einſam da und kalt und rauh. Der Schilderung fehlt kein Zug der Naturwahrheit, das Bild überſteigt aber auch nicht die Grenzen einer naturgetreuen Schilderung.

Fr. Müller's Landſchaft iſt im Katalog als eine „im hereiſchen Style" bezeichnet. Es muß etwas Beſonderes damit gemeint ſein, weil keine zweite mit dieſer Bezeichnung aufgeführt iſt. Die Anordnung iſt imponirend; über den Baumwipfeln des Mittelgrundes ragt eine Felſenſpitze empor, unter ihren niedergehenden Aeſten rauſcht ein Bach hervor; dunkle Stämme im Vordergrund bilden eine Verwand; durch die Bäume des Mittelgrundes ſchimmert das Licht; ein heiterer, doch nicht ganz wolkenloſer Tag beherrſcht die Stimmung. Alles ſchön gedacht und gut durchgeführt bis auf die vielleicht unlösbare Aufgabe, ſonnendurchſchienene Bäume auf dunkelgrünen Waldgrund zu malen.

XI. c. Eine Waldlandſchaft von Th. Kotſch in Hannover; das Atelier des Marinemalers Gudin in Paris von C. Rundt in Berlin; Herbſtlandſchaft von G. H. Brandes in Braunſchweig; eine italieniſche Landſchaft von C. Marko in Wien; Mittag im Walde von A. Keßler in Düſſeldorf; ein Buchenwald von Hawraneck in Prag; die Schlacht bei Leipzig von Peter Heß in München; Morgen im Walde von B. Ruths in Düſſeldorf; Heimkehr der Heerden am Abend von C. Jungheim in Düſſeldorf; eine Fiſcherwohnung bei Mondlicht von W. Lichtenheldt in München; eine Landſchaft von Max Zimmermann in München.

Kotſch hat ſich für ſeine Waldpartie Ruysdael zum Führer genommen und ihn wohl verſtanden; nur hat er die Elemente — dunkle Eichen, Geſtein und Gewäſſer, weiße Wolken mit ein wenig blauem Himmel — etwas zu ſcharf als Gegenſätze hingeſtellt. — Brandes hat ſeine Landſchaft ſchön angeordnet, vornämlich im Mittelgrund, aus welchem ein mächtiger Berg mit Felſenzacken emporſteigt; freilich ſollte dieſer durch Bäume und Geſtein im Vorgrund, oder wenigſtens durch eine wirkungsvolle Behandlung des letztern aufgewogen werden. Marko's italieniſche Landſchaft gehört zu ſeinen vorzüglichen Werken.

Peter Heß lernen wir in dieſem Bilde der Leipziger Schlacht nicht kennen, auch wohl dieſe nicht. Den Mittelpunkt der Dar-

ſtellung bildet die Meldung des herbeireitenden Generalfeldmarſchalls Schwarzenberg an die drei vor ihm ſtehenden Monarchen Alexander, Franz und Friedrich Wilhelm vom glücklichen Ausgang der Schlacht. Ich glaube, daß ſelbſt die ſtrengſte Etikette etwas mehr Theilnahme und Bewegung für dieſen Moment geſtatten würde, als dieſe gekrönten Häupter zeigen. Das Intereſſe des Bildes liegt weder hier noch in der Darſtellung des Ereigniſſes, ſondern in den Epiſoden, für die aber wieder das Ereigniß zu groß iſt, als daß man ſich um die verſchenkte und mit lüſternen Koſackenaugen erſpähte Uhr eines ſterbenden Polen, um die Begrüßung zweier Freunde, um die Stärkung der Verwundeten viel bekümmern könnte. Nur die gefangenen franzöſiſchen Marſchälle, die erbeuteten Fahnen, die im Siegesjubel Sterbenden greifen an's Herz, und da begegnen wir auch dem mit Recht hochgeehrten Maler der Schlachten aus dem Bankettſaal des Saalbaues.

Eine geniale Landſchaft in Ruysdael's Manier iſt der Haidehügel von Max Zimmermann; ein Stück erhöhtes Land mit ſonnenverbranntem Gras, ein darüberhinziehender Fuhrweg, ein Paar Steinblöße, links dunkles Gebüſch und oben graue Wolken; alles mit der übermüthigſten Luſt und Leichtigkeit des Talentes ausgeführt und namentlich von einer Vollkommenheit der Perſpektive, daß die Wolken geradezu in das Bild hineinzuziehen ſcheinen.

XI. d. Eine Landſchaft von Leonhard Fauſtner in München; die frohe Nachricht, ein Genrebild von A. Niedmann; Herbſtabend im Teutoburger Walde von F. Michelis in Dresden; Umgebung von Algeſiras im ſüdlichen Spanien von F. Bamberger in München; die Gräfin von Helfenſtein bittet (im Bauernkrieg) die aufrühreriſchen Bauern um das Leben ihres Gatten, von W. Vollhardt in Düſſeldorf; Skizze aus der Schlacht bei Znaim von F. l'Allemand in Wien; eine Landſchaft von A. Seidel in München; Schulkinder, die aus der Schule gehen, von G. Spangenberg in Paris; eine Karpathenlandſchaft von Wenzel Kraupa in Prag.

Die frohe Nachricht von Niedmann iſt ein gefälliges kleines Charakterbild, das uns in das ſtille Vergnügen eines alten Bauernpaares einweiht, welchem der Herr Pfarrer den kürzlich erhaltenen Brief des fernen Sohnes vorlieſt. In halbgebückter Stellung mit halb lauſchend, halb zuſtimmend geneigtem Kopf lehnt der Alte an einer Bank, während in wohlwollender Gleichgültigkeit der geiſtliche Herr den Inhalt des Briefs vorträgt und ihm zunächſt die Bäuerin am Tiſche ſitzt und über dem Vergnügen ſogar die gewohnte Arbeit vergißt.

Bamberger's Landſchaft gehört zu den hervorragenden Peſtungen der Ausſtellung und erinnert lebhaft an Rottmann's großartige Auffaſſung der griechiſchen Natur. Ein breiter brauner Vorgrund mit ſonnenverbrannten Bäumen, durchzogen von grünem Gewäſſer; dahinter das blaue Meer und lichte, gelblich graue Berge; über dem Ganzen eine graublaue Luft mit einzeln ſchwimmenden weißen Wölkchen. Große Linien und einfache Farbengegenſätze!

Hiermit iſt unſer Gang durch die erſte allgemeine deutſche Gemälde-Ausſtellung geſchloſſen. Ich wiederhole, was ich Anfangs geſagt, daß ſie als ein Bild des gegenwärtigen Standpunktes der deutſchen Malerei in keiner Weiſe aufgefaßt werden kann. Folgt, was wir hoffen, der erſten eine zweite, ſo möge dieſe die Verſäumniß nachholen, und keiner der namhaften Künſtler ſich zu gut dünken, auf dem Ehrenfeld der deutſchen Kunſt zu erſcheinen!

Ernſt Förſter.

Nochmals San Lorenzo.

Die Kirche S. Lorenzo zu Mailand bildet eins der intereſſanteſten Probleme der Baugeſchichte. Zu dem Syſtem jener baulichen Anlagen gehörig, welche namentlich in der Kirche S. Vitale zu Ravenna ein nach byzantiniſcher Art glänzend ausgebildetes Beiſpiel beſitzen, haben ihre älteſten Theile noch ein der antiken Zeit entſprechendes Gepräge, während wir aus hiſtoriſchen Nachrichten wiſſen, daß ſie im J. 1070 durch Brand zerſtört wurde, und ihre gegenwärtig vorhandene Erſcheinung zum größten Theil einem Neubau angehört, der, nachdem ihre Kuppel im J. 1573 eingeſtürzt war, bis zum J. 1591 aufgeführt wurde. Früher galt ſie, ihrem Urſprunge nach, als ein heidniſch römiſcher Bau; F. v. Quaſt (die altchriſtlichen Bauwerke von Ravenna, S. 34) behauptete, doch ohne näheren Nachweis, daß ſie von vornherein für Zwecke des chriſtlichen Cultus erbaut worden ſei; Dr. H. Hübſch hat dieſe Anſicht kürzlich (in Nr. 47 des D. Kunſtblattes von dieſem Jahre) weiter ausgeführt und mit Nachdruck beſtätigt, auch eine Reſtitution der urſprünglichen Anlage nach ſeiner Auffaſſung derſelben gegeben.*) Wir freuen uns, durch die in dem letzteren Aufſatze enthaltenen genauen Angaben eine nähere Einſicht in den Sachverhalt zu gewinnen, und wir ſind dem Verfaſſer um ſo dankbarer verpflichtet, als dieſe Angaben uns volle Gelegenheit bieten, uns ein ſelbſtändiges und unabhängiges Urtheil zu bilden. Denn allerdings iſt der Unterzeichnete, durch eine Prüfung, welche ohne alle Vorliebe für ein oder das andre Ergebniß nur das thatſächlich Gegebene ſprechen ließ, zu einem weſentlich abweichenden Reſultate gelangt; — die Frage iſt kunſt- und culturgeſchichtlich wichtig genug, um auch dies Ergebniß dem Urtheil des geneigten Leſers vorzulegen.

Es handelt ſich um zweierlei: ob die urſprüngliche architektoniſche Compoſition von S. Lorenzo eine chriſtliche oder ob ſie eine noch der heidniſchen Kunſt angehörige iſt; und ob ihre Ausführung in der Art, wie ſie vor dem Unglück des Jahres 1573 beſchaffen war, im Weſentlichen noch von der urſprünglichen Anlage oder ob ſie aus einer mittelalterlichen Epoche, alſo vorausſetzlich aus der Erneuung, welche auf das Unglück des Jahres 1070 gefolgt war, herrührte.

Der urſprünglichen Anlage gehören die Umfaſſungsmauern bis zu einer gewiſſen Höhe an; Hr. Hübſch rühmt ihr ausgezeichnetes Backſteinmauerwerk, welches jedenfalls auf eine frühere Epoche deute, als die der älteſten ravennatiſchen Monumente (aus dem fünften Jahrhundert). Es iſt, mag das Gebäude chriſtlich oder heidniſch geweſen ſein, jedenfalls eine noch römiſche Technik. Derſelben Technik entſprachen allem Anſcheine nach die acht Pfeiler, welche die Kuppel des Innern trugen, indem dieſe vor dem Neubau ſeit 1573 aus wechſelnden Schichten von Haufſtein und Backſtein beſtanden (ſomit ganz in der Weiſe ausgeführt waren, wie z. B. die Reſte des ſpätrömiſchen Kaiſerpallaſtes, die der ſogenannten Thermen, zu Trier). Die Dispoſition dieſer Theile und was uns an ſicherer hiſtoriſcher Schilderung über das Gebäude in ſeiner Beſchaffenheit vor 1070 erhalten iſt, läßt uns mit Zuverſicht annehmen, daß die architektoniſche Compoſition von Anfang an in der Hauptſache derjenigen entſprach, welche nach dem Unglück von 1573 mit Abſicht erneut wurde und noch gegenwärtig vorhanden iſt. Hiebei iſt es nicht bloß die Verwandtſchaft mit der Anlage von S. Vitale zu Ravenna, was der Vermuthung eines frühchriſtlichen Urſprunges dieſer Geſtaltung von S. Lorenzo Raum zu geben ſcheint; es könnte darauf auch der

---

*) Zu dem von Hrn. Hübſch mitgetheilten Grundriſſe von S. Lorenzo nach ſeiner vorausgeſetzt urſprünglichen Geſtalt iſt die Grundrißſkizze der Kirche in ihrer gegenwärtigen Erſcheinung und der mit ihr zuſammenhängenden Bauten bei F. v. Quaſt (a. a. O. Taf. VIII. Fig. 8) zu vergleichen.

Umſtand hinführen, daß eine im Allgemeinen ähnliche architektoniſche Dispoſition für kirchliche Cultuszwecke ſogar ſchon erheblich früher, in der von Conſtantin d. Gr. zu Antiochia erbauten Kirche (ſoweit uns deren Einrichtung aus des Euſebius Beſchreibung klar wird), vorgekommen iſt. Doch iſt zunächſt anzumerken, daß die Verwandtſchaft mit dieſen Bauwerken immer nur als eine bedingte gefaßt werden darf, indem S. Lorenzo (zumal nach der von Hrn. Hübſch nachgewieſenen urſprünglichen Beſchaffenheit der Hauptpfeiler des Inneren) eigentlich einen viereckigen Mittelraum mit daran lehnenden Exedren hat und das Achteck ſeiner Kuppel ſich auf eine etwas künſtliche Weiſe vorbereitet, während der Mittelraum jener Gebäude ein beſtimmt ausgeſprochener achteckiger iſt und auch die Kirche von Antiochia ſchon einen ſolchen hatte. Dann ſcheint es, daß zu einer frühchriſtlichen Kirche, namentlich einer ſolchen, welche für den öffentlichen Cultus beſtimmt war, vor Allem Eins gehört: — die irgendwie ſelbſtändig ausgebildete Abſis oder Tribuna, die wir nirgend vermiſſen, ſoweit nur unſre Kenntniß der altchriſtlichen Architektur zurückgeht *), ſelbſt bis in die Mitte des dritten Jahrhunderts hinauf (in der inſchriftlich dokumentirten Baſilika des Reparatus im alten Caſtellum Tingitanum, im heutigen Algerien). Die als ſolche charakteriſirte Abſis iſt in der Anlage von S. Lorenzo jedoch nicht vorhanden; denn eine nur in flacher Krümmung vertiefte, mit Arkaden ausgefüllte Exedra, welche den drei Exedren vorn und zu den Seiten des Raumes völlig entſpricht, und hinter der ſich ebenſo wie hinter den letzteren ein Umgang frei umherzieht, iſt alles Andere, nur keine Abſis oder Tribuna im altchriſtlich kirchlichen Sinne. Wir müßten anderweit den zwingendſten Beweis haben, um das Gebäude trotz des Mangels der Abſis als ſchon urſprünglich zum chriſtlichen Cultus beſtimmt anzunehmen; aber ein ſolcher iſt eben in keiner Weiſe vorhanden. Es kommt indeß noch Andres hinzu. Vor der Kirche iſt ein, jetzt wüſter Vorhof und vor dieſem, an der Straße, mit den Breitenverhältniſſen der Kirche correſpondirend und auf den Durchgang in der Mitte genau berechnet, jene berühmte ſechzehnſäulige Marmorkolonnade, welche Niemand als eine Arbeit aus der letzten Glanzperiode des Römerthums anzuzweifeln wagt und welche, allem Anſcheine nach, dem Ende des dritten Jahrhunderts angehört. Keine uns bekannte altchriſtliche Kirche iſt im Aeußern mit einem derartig glanzvollen Vorbau verſehen, und am Allerwenigſten würde ein ſolcher in der Zeit, welcher dieſe Kolonnade zugeſchrieben werden muß, unmittelbar unter den Augen des noch heidniſchen Kaiſerhofes, ausgeführt ſein. Hr. Hübſch beſtreitet es allerdings (doch ohne allen andern Grund, als den der Entfernung), daß die Kolonnade zu der Kirche gehört habe; ihre gegenſeitige Beziehung, ihr Zuſammenhang zur Gewinnung einer großen gemeinſamen Bauanlage erſcheint jedoch völlig einleuchtend, und die Annahme, daß die gegenwärtige Kirche erſt nachträglich hinzugefügt ſei, möchte — bei der jedenfalls ſehr nahe zuſammenrückenden Bauperiode beider, bei der nöthigen Vorausſetzung einestheils von ſehr umfaſſenden Zerſtörungen, anderntheils von Neubauten, welche die Hauptſache in ſtudirter Weiſe von der Nebenſache abhängig gemacht — allzu künſtliche Beweismittel erfordern, um nicht wenigſtens die höchſt überwiegende Wahrſcheinlichkeit auch gegen ſie geltend zu machen. Ebenſo fällt auch der Umſtand in's Gewicht, daß unter den übrigen, mit S. Lorenzo verbundenen alten Baulichkeiten die Kapelle S. Aquilino auf das Genauſte dieſelbe Dispoſition hat, wie der achteckige Tempel in Diocletian's Pallaſt zu Spalatro, ſomit dem Anſcheine nach auf eine ähnlich frühe Bauzeit wie jene Kolonnade deutet.

Ich kann alſo der Anſicht, daß S. Lorenzo ſchon in ſeiner urſprünglichen Anlage ein chriſtlicher Bau geweſen ſei, nicht folgen, und muß dieſe vielmehr, gleich den älteren Forſchern, als ein Werk noch aus heidniſch römiſcher Zeit betrachten. Was dabei den urſprünglichen Zweck des Baues anbetrifft, ſo wage ich freilich nicht, der alten Hypotheſe, die ihn zum Maximianiſchen Herkulestempel machte, beizuſtimmen. Mir ſcheint es eben einfach das Hauptſtück des kaiſerlichen Pallaſtes von Mailand zu ſein; eine Anſicht, in der ich ſehr weſentlich durch die Bezugnahme auf jenen ſchon erwähnten römiſchen Pallaſtreſt zu Trier geſtützt werde, indem dieſer eine völlig verwandte architektoniſche Geſammtdispoſition hat, nur ohne die in Mailand auch ſchon urſprünglich vorauszuſetzenden Arkaden in den Exedren und die Umgänge um dieſelben. Daß ein ſolcher Bau hernach, bei der aufſteigenden Macht des Chriſtenthums, zur Kirche geweiht und als ſolche benutzt wurde, kann natürlich, auch bei dem Mangel einer ſelbſtändig ausgebildeten Abſis, nicht befremden. Sollte dies, worauf die angeblich kirchlichen Verhältniſſe des Baues im fünften Jahrhundert zu deuten ſcheinen, wirklich bereits in dieſer Zeit der Fall geweſen ſein, ſo würde die Ueberſiedelung des Kaiſerhofes nach Ravenna, welche im fünften Jahrhundert ſtattfand, und die eintretende Nutzloſigkeit des Prachtgebäudes ſeine Uebergabe an den Cultus hinlänglich erklären. Doch dürften für das Factum ſichrere Belege, als bis jetzt vorliegen, beizubringen ſein.

Unter den von Hrn. Hübſch geſammelten Angaben über die Beſchaffenheit des Baues vor 1573 kommt zweierlei in Betracht: die den Halbkreis anſehnlich überſteigende Höhe der damaligen Kuppel und die beträchtlich kleinere Dimenſion der Säulen in der umherlaufenden Galerie des Innern, welche letzteren hienach als „Colonette" bezeichnet werden. Hr. Hübſch nimmt keinen Anſtand, die innere Anordnung, wie ſie vor 1573 beſchaffen war, mit den eben angeführten ſehr weſentlichen Elementen als die des urſprünglichen (nach ihm in das Ende des vierten Jahrhunderts fallenden) Baues aufzufaſſen. Auch hierin kann ich ihm nicht folgen. Ueberhöhte Kuppeln der Art ſind, wie in der antiken, ſo in der frühchriſtlichen Architektur durchaus ohne Beiſpiel; und wenn er als ein ſolches Beiſpiel die Kuppel von S. Giovanni zu Florenz anführt, ſo hat er mit der Benennung „altchriſtlich" auch für dieſe (die von eifrigen Frühdatirern doch erſt als longobardiſch angenommen wird, während ſie die heutige Kunſthiſterie aus guten Gründen erſt in den Beginn der Epoche des romaniſchen Styles ſetzt) eben noch nichts erwieſen. Ebenſo verhält es ſich mit den „Colonette". Galerien mit „Säulchen" ſind ebenſowenig antik wie frühchriſtlich; wenn Hr. H. (wie ſich aus einer ſpäteren Stelle ſeiner Abhandlung zu ergeben ſcheint) ein Analogon dafür in dem Verhältniß der Galerieſäulen zu den Parterreſäulen in der Sophienkirche zu Conſtantinopel findet, ſo muß bemerkt werden, daß dort eben andre räumliche Maaße herrſchen und daß Niemand die oberen Säulen der Sophia als Colonette bezeichnen wird. Beides, die Kuppel und die Anwendung der Galerie mit Säulchen, erſcheint vielmehr dem Charakter der Architektur des Mittelalters entſprechend, ſo daß wir die Schilderung des baulichen Details, wie es vor 1573 beſchaffen war, füglich nur auf die nach 1070 erfolgte Erneuung beziehen können.

So erſcheint endlich auch die geſammte Reſtitution der Arkaden in den Exedren, welche Hr. Hübſch als die urſprüngliche (als die des von ihm in das Ende des vierten Jahrhunderts geſetzten Baues) annimmt, durch nichts Weſentliches begründet und dem Charakter jener Frühzeit widerſprechend. Gegenwärtig ſtehen in den Seitenexedren oben und unten je vier Pfeiler, während in der vordern und hintern Exedra moderne Säulen angebracht ſind. Die unteren acht Pfeiler, achtſeitig und von ſehr ſtarker Dimenſion mit engen Zwiſchenweiten, betrachtet er als Reſte des urſprünglichen Baues; er ſetzt ſie zu je zweien in das Parterre der Exedren deſſelben, „da die altchriſtliche Architektur namentlich bei Pfeilern kühne Zwiſchenweiten geliebt habe" und da auch in den Exedren der Sophien-

*) Daß es Zeſtermann nicht geglückt iſt, für ſeine Behauptung von abſislosen altchriſtlichen Baſiliken nur einen Beleg beizubringen, iſt bekannt.

kirche unterhalb nur je zwei Säulen stehen; in die Galerie der Exedren setzt er dann, gleichfalls nach dem Muster der Sophia, je sechs jener Colonette. Im Uebrigen seien die acht Pfeiler ursprünglich gleich denen der Constantinischen Basilika bei dem heiligen Grabe zu Jerusalem (nach Eusebius Beschreibung) mit Marmorplatten bekleidet gewesen, nach der Restauration seit 1573 aber, ohne diesen Schmuck, verkürzt und verjüngt worden. Hierauf ist zu erwidern: daß die altchristliche Architektur in ihren Kolonnaden und Arkaden keineswegs größere Zwischenweiten anordnet, hierin vielmehr auf geraume Zeit hin mit Entschiedenheit noch dem antiken Gesetze enger Zwischenweiten folgt (und daß, falls etwa auf die Pfeilermassen altchristlicher Kuppelkirchen und deren Verhältniß Bezug genommen werden sollte, dies gar in keiner Weise paßt, auch gerade die Räume zwischen diesen Pfeilermassen großentheils durch enge Säulenstellungen ausgesetzt werden); daß das etwaige Beispiel der Sophia, nach Maßgabe der dortigen Dimensionen und ihrer gegenseitigen Verhältnisse, wiederum in Nichts bestimmend ist; und daß Eusebius kein Wort sagt, welches schließen ließe, daß die zwischen den gedoppelten Seitenschiffen jener Constantinischen Basilika angeordneten Pfeiler eine Marmorbekleidung der angegebenen Art über einem roheren Kerne gehabt hätten. Es bleibt rücksichtlich der acht Pfeiler von S. Lorenzo nichts Charakteristisches übrig, als daß, wie Hr. H. angiebt, an ihnen einige kleine mittelalterlich barbarische Skulpturen vorhanden sind, welche zu dem Schluß berechtigen, daß sie von dem Neubau nach 1070 herrühren mögen. Anderweit ist, nach der gegenwärtigen Lage der Untersuchung, über die bei diesem Neubau befolgte Anordnung der Arkaden in den Exedren sowenig irgend etwas Näheres zu bestimmen, wie über die Anordnung, welche sie in dem ursprünglichen Bau hatten.

Ich bedaure, daß ich durch eigne Anschauung, nachdem zwanzig Jahre seit meinem Besuch von S. Lorenzo verflossen sind und meine Erinnerung ein wenig abgeblaßt ist, zur weiteren Förderung dieser Untersuchung einstweilen nicht unterstützt werde. Ich enthalte mich daher auch des Urtheils über die noch vorhandenen geringen Reste romanischer Art, die in den Ecken hinter der Altar-Exedra befindlichen Säulchen, welche auf umgekehrten Kapitälen (es sind antike korinthische) stehen, und der Beantwortung der Frage, ob diese, wie allerdings wohl zu vermuthen, aus der Erneuung des Baues nach 1070 oder ob sie etwa aus späterer Zeit herrühren. Jedenfalls scheint es mir nach dem Vorliegenden hinlänglich klar zu sein: daß S. Lorenzo an sich für die Architektur der altchristlichen Epoche nicht mitzählt; daß Dasjenige, was dieser Epoche zugetheilt worden, theils früher, theils später ist; daß wir in der ursprünglichen Anlage — was nicht unwichtig ist — einen interessanten Beleg für die reichen und phantastisch großartigen Dispositionen spätrömischen Prachtbaues besitzen, und daß wir hierin — was das Wichtigere — für ein eigenthümlich aus- und umgebildetes System altchristlicher Bauanlagen auf ein älteres, immerhin charakteristisches Vorbild zurückgeführt werden.

Ich erlaube mir zum Schluß noch eine allgemeine Bemerkung. Es ist keine gar seltene Erscheinung, daß die Freunde und Verehrer einer einzelnen Culturepoche, eifersüchtig auf deren Ruhm, die Quelle und Wurzel der bedeutenden Erscheinungen dieser Epoche überall auch in ihr selbst zu finden und nachzuweisen bemüht sind, während Demjenigen, der mit vorurtheilslosem Blick das Gesammtgebiet der historischen Entwickelungen überschaut, die Strömungen vielfach entgegentreten, welche sich von einem Gebiet in das andre hindurchschlingen, von einem zum andern befruchtende Kräfte hinübertragen. Mich dünkt: es ist etwas Schönes und Würdiges um den Gewinn solcher Anschauung, welche das historische Leben als ein Zusammenhängendes, Ganzes, in lebendiger Wechselwirkung seiner Theile, auffassen lehrt. Auch meine ich, daß der Ruhm und Werth der einzelnen Epoche viel weniger in den, zumeist doch nur aus losen Fäden zusammengewirkten Motiven ihrer Hervorbringungen besteht, als in den letzteren selbst, — in dem, wozu jene Motive ausgestaltet worden. Das einzelne Werk hat zuletzt doch nur seinen Preis in sich; und so vereint sich schließlich jene höhere historische Anschauung auch mit der vollen und unbefangenen Werthschätzung des Einzelnen, je nach der Gültigkeit, welche diesem innewohnt.

F. Kugler.

Die Erbauung des dem Churfürsten Moritz von Sachsen im Dome zu Freiberg 1563 errichteten Monuments und die dabei thätig gewesenen Künstler.

Von **G. v. Berlepsch.**

Ein Hauptschmuck des ehrwürdigen Doms zu Freiberg im sächsischen Erzgebirge ist das in dem Chor desselben von Churf. August seinem trefflichen Bruder und Vorgänger, dem Churfürsten Moritz, gesetzte Grabdenkmal, welches erst 1563, also zehn Jahre nach dessen Tode zu Stande gekommen war. Noch 30 Jahr später wurde unter Augusts Nachfolgern der von der Kirche abgeschlossene Chor zu einer Begräbnißkapelle und einem Erbbegräbniß der Fürsten des sächsischen Churhauses, von Herzog Heinrich dem Frommen ab, dessen Lieblingssitz Freiberg gewesen war, prächtig eingerichtet und neben dem darin bereits befindlichen Denkmal des Churf. Moritz mit vielen andern kunstreich ausgestattet. Von dieser Begräbnißkapelle erschien zuerst 1605 eine Beschreibung von dem Schulrektor M. Hempel und darauf eine von D. Schirmer neu übersehene und vermehrte Ausgabe, Freiberg 1619. 4.

Danach und nach dem dazu gehörigen großen Kupferstich ist gedachtes Monument von schwarzem, aus fernen Landen kommenden sogenannten Dinanter*) Marmor. Unten sind drei Stufen übereinander, auf deren Ecken „die neun Musae, oder heidnische Kunstgöttin, und die drei Gratiae, oder Dankgöttin“ sitzen. Ueber diesen Stufen erhebt sich das in zwei Etagen abgetheilte Werk, an welchem sich 20 Felder mit Schrifttafeln befinden, die das Leben und die Thaten des Churfürsten in lateinischer Sprache erzählen. Zwischen den Tafeln finden sich Pfeiler, an denen eben verschiedentlich costumirte Krieger stehen, jeder ein Schild mit einem der Wappen des Churhauses haltend. Oben auf dem Werk tragen 10 bronzene Greife eine große Platte, auf welcher der Churfürst in Alabaster ausgehauen, das Churschwerdt in der Rechten, vor einem Crucifix kniet.

Außerdem befindet sich auf einem Kragstein an der Wand noch eine lebensgroße Portraitstatue des Churfürsten, in seinem Harnisch und Panzer, eine weiß und rothe Binde darüber, den Sturmhut mit der schwarzen Feder, den er in der Schlacht bei Sieversshausen getragen hatte, auf dem Kopf und den Rennspieß in der Rechten. Auf seinem Rücken ist die Stelle bezeichnet, wo ihn die Kugel traf, die ein treuloser Bube von hinten aus einem Handrohr auf ihn abgeschossen haben soll und die ihm durch den Leib ging. Die in der Schlacht eroberten Fahnen sind hinter ihm aufgehängt.

Nach Frenzels Führer durch das historische Museum in Dresden S. 95. bewahrt dasselbe noch das schwarzseidne Wams und die blutbefleckte Feldbinde des Churfürsten aus jener Schlacht, so wie die tödtliche plattgedrückte Kugel.

---

*) Dieser Marmor bricht an der Maas in den Ardennen und hat von Dinant, einer Stadt in der ehemaligen Grafschaft Namur, den Namen, die in der mittelalterlichen Kunstwelt auch wegen ihrer vergoldeten oder versilberten Kupferarbeit mit getriebenen Figuren (dinanderie) bekannt war. S.

Obgleich man nun von der Begräbnißkapelle weiß, daß solche mit den übrigen Kunstwerken in derselben von Joh. Maria Nosseni aus Lugano in Wälschland und nach dessen Angabe durch ihn und den Baumeister Hans Irbisch in fünf Jahren bis 1593 fertig gemacht worden, so sind doch die näheren Umstände über die Errichtung des älteren Denkmals von Churf. Moritz und die Künstler, welche daran gearbeitet haben, bis jetzt gänzlich unbekannt geblieben und ist in allen Schriften, die eine befriedigende Auskunft darüber sollten vermuthen lassen, nichts davon zu finden*). Um desto angenehmer wird es sein, diese Lücke durch die folgenden archivalischen und aus andern zuverlässigen Quellen geschöpften Nachrichten ausgefüllt zu sehn. Das nachstehende churfürstl. Rescript, womit ich den Anfang mache, ist wörtlich und blos mit Veränderung der alterthümlichen Orthographie in die heutige abgedruckt. Wo es bei den weiter folgenden Extrakten aus Urkunden auf buchstabliche Treue ankam, sind die betreffenden Stellen in Häckchen besonders eingeschlossen worden.

Von Gottes Gnaden Augustus
Herzog zu Sachsen, Churfürst 2c.

Räthe und lieben Getreuen. Wir haben euer sämmtlich Schreiben weiland des hochgebohrnen Fürsten Herren Moritzen Herzogen zu Sachsen und Churfürsten 2c. unseres freundlichen geliebten Bruders löblicher und seliger Gedächtnis Monument oder Epitaphium belangend, so wir durch unsern Diener Hansen Wesseln Goldschmidt zu Lübeck, zu Antorf (Antwerpen) bestellen lassen, belangend, empfangen und verlesen. Und ist andem, daß wir nach Seiner Liebden christlichen und löblichen Abschied aus natürlicher brüderlicher Lieb und Dankbarkeit auch in Betrachtung Sr. L. herrlichen rühmlichen Thaten, bewogen worden, derselben ein herrlich statlich Monument und Gedächtnis setzen zu lassen; wie uns denn damals etliche der vornehmsten unsrer Räthe treulich und fleißig dazu ermahnet und gerathen, auch schimpflich genug davon geredet, daß so lange damit verzogen wurde. Darauf wir dann ein artlich kunstreich Muster durch die wälschen Mahler abreissen, dasselbige etliche mal verändern und bessern, auch hernach durch den Schreiner nach dem kleinen Maßstab im jungen mit ganzem Fleiß schnitzen lassen, in vorhabender Meinung solche von Messing gießen zu lassen, welches Muster oder Visierung weit über 300 Gulden gestanden. Als aber der Anschlag, da es von Kupfer oder Speise sollte gegossen werden, auf etliche viel tausend Gulden gemacht, so weißt du Hans von Ponichau was dazu geredet worden und aus was Bedenken es verblieben. Endlich hat uns Hans Wessel vorgeschlagen, da wir solch Monument aus Marmor verfertigt haben (wollten), so verhoffte er es bei weitem näher zu bestellen und zu erzeugen; darauf wir ihme das Muster und Visierung von dem Begräbnis mit gegen Lübeck gegeben, uns ferner zu berichten, was die Bildhauer zu Antorf von Verfertigung eines solchen Monumentes fordern und er sich mit ihnen derhalben bereden würde. Was er nun derhalben geschrieben und wir ihme darauf widerum zur Antwort geben lassen, das werdet ihr aus den Schriften, so euch unser Kammerschreiber zugestellt, klärlich vernommen haben. Da ihr auch dieselbigen recht ersehen, würdet ihr euch vielleicht so wichtige Bedenken über den 800 Guldengroschen nicht genommen haben 2c. (Der hier weggelassene Satz besagt, daß wenn auch Wessel diese vorschußweise begehrt und erhalten habe, deshalb doch nichts zu besorgen sei, da er vermögend wäre.) Befehlen euch derhalben gnädig ihr wollet » » auch ein wahrhaftig Contrafactur unseres geliebten Bruders seliger Gedächtnis in der schwarzen Rüstung, wie die zu Leipzig bei dem Fürstenmahler zu bekommen, kaufen und da die Umschrift so in die 12 Feldung um das Monument gehört und der Herr Philippus Melanchthon stellen soll, darum Doktor Franz Kramm im nähern Wiederzuge durch Wittenberg anregen soll, fertig ist, ihme (Wesseln) dieselbige auch mitgeben. Wäre aber solche Schrift noch nicht fertig, so kann sie ihme doch wohl hernach geschickt werden, damit also unser geliebter Bruder seliger von uns nicht so gar vergessen werde; denn wir achten ja Sr. L. sei eines solchen Monumentes würdig, habe auch soviel gelassen, daß es noch kann zahlt werden — sonst würde von nöthen sein, daß ein jeder ihme sein eigen Gedächtnis bei lebendigem Leibe bestellte. Haben wir euch zu gnädigster Antwort nicht bergen mögen. Dat. Tschopau den 9. Octobris Anno LIX. (1559.)

Augustus Churfürst.

Wollet auch Hansen Wessels Befehlshabern einen Abriß aller unser Wappen unterschiedlich und dann des ganzen Hauptwappens zustellen lassen, damit sie die Bildenhauer in die Schilde, so dazu geordnet, eintheilen und anschauen können. — Wir haben auch hierüber Hansen von Dehnen Bedenken gehabt, welcher uns berichtet, wo dem Werk nichts abgebrochen, sondern der Visierung gemäß von allerlei schönen Marmor verfertigt werden sollte, so wäre diese Summe Geldes, anderer Werkleut Anschlag nach, nicht übermäßig noch zu viel und wüßte solches aus pirna'ischen Steine nicht viel geringer zu erzeugen. Dat. ut in litter.

Adr. Unsern Kammerräthen und lieben Getreuen Hansen von Ponichau auf Pombsen Hauptmann zu Grimma und Herrn Ulrichen Mordeisen der Rechten Doktorn auf Waltersdorf Ordinarien der Juristen Facultät zu Leipzig.

Am 5. Febr. 1560 benachrichtigte der Churfürst Wesseln, wie seines Bruders Contrafactur, durch Doktor Franz Kramm zu Leipzig, befohlnermaße übersandt werden würde; doch müsse er nebst Gemahlin, wegen der Einladung zu seiner für den 18. Febr. angesetzten Verehlichung mit des Münzmeisters Tochter zu Lübeck, Entschuldigung nehmen, würde sich aber in Gnaden gegen ihn erzeigen.

Am 6. Juni 1560 verfügte der Churfürst an Hans von Ponichau, daß, da in diesem Sommer der Chor zu Freiberg so zugerichtet werden sollte, wie Hans von Dhen und die wälschen Werkleute gleich anfänglich angegeben hätten, damit der Raum für das Monument und Begräbnis ermittelt würde, so wolle der dortige Rath dasselbe auf Stadt Unkosten herstellen lassen, habe sich aber auch churfürstliche Werkleute dazu erbethen, damit nichts versehen werden könne, weshalb er Barthel Ihrun der dieser Dinge gute Wissenschaft habe nach Freiberg senden und diesen den Hofsteinmetz Hans Kramern oder, falls derselbe nicht abkommen könne, den Maurer Hans Irrwisch beigeben solle.

Am 36. Sept. 1561 benachrichtigt Wessel aus Lübeck, daß das Monument nun in Hamburg angekommen sei; nach Sachsen wurde es aber erst im Juni 1562 verschifft.

Der Kammerschreiber Hans Zenitz zeigt dd. Dresden den 2. Jan. 1563 dem Churfürsten an, daß der niederländische Werkmann, der das Monument gefertigt und der sammt seinen beiden Gesellen in des Churfürsten Kosten lebe, in Gesellschaft des Hofsteinmetz Hansen Kramer über die Art und Weise der Aufstellung des Monumentes und über das demselben zu gebende Fundament Rücksprache genommen habe. Dann heißt es hier wörtlich:

*) Selbst v. Langenn in seinem Moritz, Herzog und Churfürst zu Sachsen. Leipz. 1841. 2 Bde. gr. 8. hat über dessen Monument nichts als I. S. 596. Note 1. eine Hinweisung auf Moller Theatr. Chron. I. Cap. VIII. 61 u. f. In seinem vor Kurzem erschienenen Christoph v. Carlowitz. Leipz. 1854. gr. 8. ist S. 264 nur von den Inschriften auf den Gedenktafeln die Rede und von dem Auftrag, den Churfürst August dem Carlowitz deshalb ertheilt, nachdem er, wie er ihm schreibt, nunmehr zur Ausführung des, von seinen Werkleuten und Schreinern nach Angabe der churfürstlichen wälschen Maler verfertigten Musters, einen Meister zu Antorf gefunden habe. Waagen, der in Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Leipz. 1843. 8. I. S. 16 u. 17 das Denkmal bespricht, nennt es im italienischen Geschmack des XVI. Jahrh. von einem sehr geschickten Bildhauer in den Niederlanden ausgeführt, den er aber nicht näher anzugeben weiß.

Weiter berichten die Werkleute, daß der Chor zu Freiberg recht in Morgen, wie gemeinlich alle Chore in den Kirchen, gerichtet sei. Demnach würde sich am besten schicken, daß Churfürst Moritzen Bild oder Contrafactur, so oben auf das Monument kommt und vor dem Cruzifixe knieet, das Angesicht gegen den Morgen und den Altar im Chore wendete, wie man sonst in der heiligen christlichen Kirche gegen der Sonnen Aufgang gemeinlich pfleget anzubethen und nicht das Angesicht zur Kirchenthür zu wenden. * * Der niederländische Bildenhauer zeigt auch an, daß er kein Kreutz von Marmorstein habe so klein und hoch hauen können, denn es wäre zu subtil worden und so man das Bild Christi daran heften sollen, zerbrochen, derhalben sei die Nothdurft, daß ein Kreutz von Messing gegossen werde. Da nun Euer Churf. Gnaden zufrieden, so will ich Georg Fleischern ein hölzern Kreutz schneiden lassen, so kann es der Burgermeister Hillinger zu Freiberg, wie er sich denn allbereit erbothen haben soll, bald gießen, damit derhalben auch kein Verzug vorfalle, und eins mit dem Andern aufgehe.

Ferner sagt Jenitz, daß der Bildenhauer auch etwas Sparkalk und einige Stücke Alabaster erfordere und da der Churfürst dieses Zeuges noch vieles habe, davon Hans Wessel schon einiges zu Abgießung eines großen Schweines habe stoßen lassen, so könne man damit wohl aushelfen.

(Fortsetzung folgt.)

Zeitung.

E Berlin. Die Stadt Königsberg in der Neumark läßt durch den Baumeister Diecksoff zu ihrer Marienkirche an die Stelle des vor vielen Jahren umgestürzten Thurmes einen neuen bauen und hat dazu aus eigenen Mitteln 40,000 Thlr. ausgesetzt. Die Kirche ist im gothischen Style etwa gegen das Ende des 15. Jahrhunderts erbaut, reicher als die Katharinenkirche in Brandenburg, mit der sie sonst Aehnlichkeit hat. Der Thurm, dessen Bau im nächsten Frühjahr in Angriff genommen werden soll, wird 290 Fuß hoch werden.

*** München.** Ihre Maj. die Kaiserin Elisabeth von Oesterreich hat dem Herrn Unterberger in Inspruck, als Verleger des schönen Kupferstichs „die Grablegung Christi" nach Perugino von A. Schultheiß, dessen Zueignung sie huldreich angenommen, einen kostbaren Brillantring übersandt. Gegenwärtig ist der genannte Kupferstecher mit der Vervielfältigung eines anziehenden Genrebildes von Mozet beschäftigt. Im Vordergrunde steht an einer Treppenbrüstung, die mit einem prachtvollen Teppich bekleidet ist, ein junger Mönch; die Hände vor sich hin gefaltet sieht er sinnend in die Kirche hinab, wo der Priester eben einem jungen Paare den Segen ertheilt. Für einen wirkungsvollen Stich geeignet, wird die Platte, welche im nächsten Jahre vollendet sein kann, gewiß ein sehr passendes Vereinsblatt für die Kunstvereine geben.

Parma, 18. Nov. Die Herzogin hat am 15. d. M. den k. preußischen Geschäftsträger bei den Höfen von Parma und Florenz, Alfred v. Reumont, zum Rath und Correspondenten der k. Akademie der schönen Künste von Parma ernannt.

Kunstvereine.

Thüringer Kunstverein.

Das am 18. Oktbr. d. J. abgelaufene dritte Vereinsjahr hat ein günstiges Resultat erzielt. Die Zahl der Mitglieder war bis auf 751 gestiegen und es ergab sich überhaupt in den zu dem Verein gehörenden Städten ein regsames Streben, das Wachsthum desselben zu fördern.

Besonders trat dies in den Städten, welche dieses Jahr bei der Kunstausstellung betheiligt waren, als Erfurt, Naumburg, Jena und Nordhausen durch die Comités hervor, welche in warmer Begeisterung für die Kunst eine sehr erfreuliche Thätigkeit entwickelten.

Die Kunstausstellung, welche im Monat Mai in Erfurt eröffnet wurde, worauf dann die andern Städte folgten, war zwar nicht quantitativ reich zu nennen, indem nur ca. 200 Kunstwerke eingesandt waren, enthielt jedoch einige sehr vorzügliche Gemälde, sowie auch die Uebrigen bis auf wenige Ausnahmen, ein Zeugniß von den vorzüglichen Studien deutscher und niederländischer Maler abgaben. Am schwächsten war Düsseldorf vertreten, was wir sehr bedauerten, da die Werke dieser rühmlichen Schule wie überall so auch hier den verdienten Beifall finden. Dies wird besonders daraus ersichtlich, daß von den wenigen von dort eingesandten Bildern gleichwohl die Hälfte angekauft wurde. Wir geben uns darum gern der Hoffnung hin, daß zu den nächsten Ausstellungen auch von Düsseldorf unser Verein mehr berücksichtigt werde.

Der Ankauf, theils von dem Verein durch Verloosungen, theils durch Privaten umfaßte zu unsrer großen Freude beinahe ein Viertel aller Einsendungen; 43 Gemälde wurden für die Summe von 2463 Thlr. verkauft. Hierzu kommt noch für eine Partie von Kupferstichen, Lithographien, Aquarellen und das Vereinsblatt, die Summe von 600 Thlr, was eine Gesammtsumme von 3063 Thlr. ergiebt.

Als Vereinsblatt hatten wir den schönen Stich „die Weinprobe" nach Flüggen, gestochen von Raab in Nürnberg, vertheilt, welcher sich eines allgemeinen Beifalls erfreute.

Von Sr. Majestät dem König von Preußen, dem allergnädigsten Protektor des Vereins, waren der Ausstellung diesmal zwei vorzügliche Meisterwerke aus Allerhöchst Dessen Sammlungen huldreich geliehen worden: das köstlich ausgeführte Portrait „Jacob Grimm's" von Begas, und „Sieg der vereinigten Deutschen über die Hunnen" von Stielke. Leider mangelten der Ausstellung wieder andere größere historische Gemälde; desto erfreulicher war die Zusendung des meisterhaften Cartons: „die Austheilung des Abendmahls unter beiderlei Gestalt" von Pfannschmidt in Berlin, dessen tiefempfundene und großartige Composition uns einen reichen Kunstgenuß darbot.

Möchten die deutschen Historien-Maler doch auch die Thüringer Ausstellung für die Folge freundlich berücksichtigen und derselben ihre Werke zuführen, was dem Erblühen des Vereins gewiß nur von dem ersprießlichsten Nutzen sein würde.

Die Ausstellungen des Jahres 1855 beginnen am 1. Mai in Erfurt, und werden alle die hochgeehrten Künstler Deutschlands und der Nachbarländer freundlichst und angelegentlichst ersucht, ihre Werke recht zahlreich und zur richtigen Zeit (bis zum 1. April 1855) dem Vereine zuzusenden, dessen Bedingungen im vorigen Jahrg. des Deutschen Kunstblatts veröffentlicht, auch binnen Kurzem wieder mitgetheilt werden sollen.

Erfurt, im Novbr. 1854. E. Dietrich.
Professer.

Berichtigungen.

In Nr. 47 d. Bl. bittet man S. 416. Sp. 1. Z. 3 v. o., dann das. Z. 34 v. o. und Sp. 2. Z. 4 v. o. Logen st. Bogen zu lesen, ebenso S. 416. Sp. 2. Z. 31 Sporen st. Sparren, und S. 418. Sp. 2. Z. 28 v. o. ächtchristlich st. altchristlich. — In Nr. 49. S. 437. Sp. 1. Z. 22 v. u. lies ihre st. ohne. Ebenda Sp. 2. Z. 31 v. u. lies er st. es.

(Nationales Subscriptionswerk.)

Ein ächt deutsches

Stamm- und Wappenbuch

ist das große und allgemeine

Wappenwerk von J. Siebmacher,

in Verbindung mit Mehreren neu herausgegeben, vervollständigt und mit genealogischen und historisch-heraldischen Erläuterungen begleitet

von Dr. Otto Titian von Hefner.

Versendet bis zur 12. Lief. Preis der Lief.: 1 Thlr. 18 Ngr.

Ausführliche Berichte sind in allen guten Buchhandlungen zu haben.

Nürnberg. **Bauer u. Raspe** (Julius Merz.)

(Dieser Nummer ist Nr. 25 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitsch und Sohn in Berlin.

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — Passavant in Frankfurt — Waagen in Berlin — Wiegmann in Düsseldorf — Schnaase in Berlin — Förster in München — Eitelberger v. Edelberg in Wien.

Redigirt von F. Eggers in Berlin.

№ 51. Donnerstag, den 21. December. 1854.

Inhalt: Das Gebetbuch der Kaiserin von Oesterreich. — Die Berliner Kunstausstellung. Genrebilder. — Kunst und Künstler zu Rom i. J. 1853—1854. II. — Die Erbauung des dem Churfürsten Moritz von Sachsen im Dome zu Freiberg 1563 errichteten Monuments ꝛc. Von G. v. Berlepsch. (Fortsetzung.) — **Kunstliteratur.** Allgemeine Culturwissenschaft von Dr. Gustav. Klemm. H. Weiß. — Historisch-kritischer Catalog der K. K. Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien von Albrecht Krafft. G. F. Waagen.

Beiblatt. Kunstliteratur. Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels. — **Zeitung.** Berlin. Düsseldorf. Frankfurt a. M. München. Paris. Rom. — **Kunstvereine.** Beitrittserklärungen zur Verbindung für historische Kunst. — **Briefwechsel.**

Das Gebetbuch der Kaiserin von Oesterreich.

Am 7. Dezember überreichte der gesammte Lehrkörper der Kaiserl. Akademie der bildenden Künste in Wien ein Gebetbuch, das sie auf Anregung und Antrag ihres Direktors G. Ruben zur Erinnerung an die Vermählungsfeier aus eigenen Mitteln und ausschließlich mit den künstlerischen Kräften der Akademie anzufertigen beschloß. Es ist wohl kaum ein zweites Werk zu nennen, das von Wiener Künstlern ausging und mit so einstimmigem und verdientem enthusiastischen Lobe aufgenommen worden wäre, als dieses Gebetbuch. Es schwebte den Künstlern, welche es anregten und dabei mitwirkten, der Gedanke vor, etwas zu leisten, was neben den bedeutendsten ähnlichen Werken der christlichen Kunst des Mittelalters gestellt werden kann, und an und für sich eine, den Kräften der Akademie und der deutschen Kunst der Gegenwart würdige Leistung wäre. Der Zweck ist erreicht worden, wie in unseren Tagen kaum in einem ähnlichen Falle. Es ist in gar keiner Weise eine Copie alter Werke; in den zahlreichen Illustrationen, den figuralischen wie ornamentalen, in der Schrift, wie in dem prachtvollen Einbande, nirgend zeigt sich, wie dies bei religiösen Werken unserer Tage so häufig der Fall ist, eine mehr oder minder deutliche Erinnerung an irgend ein altes Vorbild, das geistig nicht vollkommen wieder verarbeitet, nicht im vollsten Sinne eine neue Schöpfung geworden wäre. Glauben Sie ja nicht, daß meine lobendenden Worte durch einen in diesem Falle gewiß entschuldbaren Patriotismus einen wärmeren Ausdruck angenommen haben, als es sonst der Fall gewesen wäre. Wenn ich der Wahrheit nicht vollkommen nahe gekommen bin, so ist es sicher nur, weil meine Worte vielleicht zu kalt, zu gemessen, zu wenig begeistert sind.

An dem Werke ist viele Monate gearbeitet worden; es haben sich daran alle Künstler an der Akademie und einige Zöglinge von Meisterschulen betheiligt. Es ist in Quart und enthält auf 84 Pergamentblättern die Widmung, den Titel, das übliche Offizium der heil. Jungfrau Maria und den Kalender in deutscher Uebersetzung. Jeder der Monate hat eine entsprechende Verzierung, das Thierzeichen nämlich, mit Hindeutung auf die besonders hervorragenden Kirchenfeste und betreffenden Lektionen des Monates, je einen Apostel und einen reichen Initialen, welchen die geistvolle, im Sinne der katholischen Kirche gehaltene Symbolik bis in das kleinste Detail verfolgt, So zeigt z. B. der Monat Februar das Zeichen der Fische, rechts, mit Beziehung auf das Hauptfest des Monates, Maria Lichtmeß, den versiegelten Brunnen und links den verschlossenen Garten. In der Seite des Textes ist der Apostel Johannes, die Initiale zeigt eine blühende Daphne. — Die sieben Capitel des Offiziums sind mit sieben größeren Miniaturen geschmückt, wovon einzelne das ganze Quartblatt einnehmen. Hier ist wieder die Symbolik mit Consequenz durchgeführt; die Darstellungen aber, welche von dem Direktor Ruben und den Professoren Blaas, Führich, Geiger, Kupelwieser, Meyer und Schulz ausgeführt sind, an und für sich so reizend, daß auch derjenige, dem kirchliche Symbolik fremd ist, sich an den Compositionen erhebt oder an ihrer, manchmal im höchsten Grade virtuosen Technik erfreut. Das von dem Architekten Prof. van der Nüll und vom Prof. Meyer ausgeführte Widmungsblatt — das Titelblatt ist vom Architekten Prof. Rösner — zeigt in geschmackvoller Umrahmung Maria mit dem Jesuskinde, die Schutzpatronin Oesterreichs, das österreichische und das bayrische Wappen, die Namenspatrone der Kaiserin (Elisabeth und Eugen) und des Kaisers (Franz und Joseph) und endlich höchst sinnig den aus Alpenrosen bestehenden Hochzeitsstrauß. Ein an die Umrahmung sich anschließendes Band trägt folgende, von dem Vicepräsidenten der Akademie Theod. v. Karajan abgefaßte Inschrift: „Ihrer Majestät Elisabeth, Amalie, Eugenie, Kaiserin von Oesterreich — Zur Erinnerung an den Tag, der Ihr wie unser Aller Glück begründete, — an den 24. April 1854; in Ehrfurcht und Treue die kais. Akademie der Künste zu Wien." Die Schrift, sich anlehnend an die des XV. Jahrhunderts, ist deutlich und gleichmäßig; ein Reichthum von Ornamenten ist in den Initialen, den Schlußstücken der

Zeilen und den Schlußpunkten verschwendet. Jedes Blatt faſt überraſcht durch neue Wendungen, nirgend iſt eine Wiederholung oder Erlahmung der Phantaſie bemerkbar. Sie ſind von der gewandten Hand zweier Schüler der Architekturſchule.

Wenn aber das Innere ein rein künſtleriſches Werk iſt, woran mit Ausnahme einer zweckmäßigen, faſt erſt wieder zu erfindenden Pergamentbereitung und der Schrift nur Künſtlerhände gearbeitet haben, ſo iſt der Einband ein wahrer Triumph, den Kunſt und Handwerk in vereintem Maße gefeiert haben. Die eine Seite ſtellt, umgeben von den vier Evangeliſten, den Kreuzestod Chriſti mit Maria und Johannes vor; die andere, mit Hinweiſung auf die bekannte Stelle des Pſalmiſten, den Hirſchen bei der Quelle, das Symbol, der nach Gott und dem Gebete ſich ſehnenden Seele, umgeben von Cherubim. Dieſe in vergoldetem Silber, in flachem Basrelief auf farbigem Emailgrund ausgeführten plaſtiſchen Arbeiten ſind vom Profeſſor Radnitzky. Die Zeichnung zu den beiden Deckeln iſt vom Prof. van der Nüll. Die Basreliefs ſind umgeben von Ornamenten, die in Gold ausgeführt, mit Perlen und Edelſteinen verziert ſind, welche an den Ecken die Namenschiffre der Kaiſerin tragen. Die Farbe der Perlen und Steine iſt bezeichnend roth, weiß und blau (die Landesfarben Oeſterreichs und Baierns). Die Emaillirung, Steinfaſſung u. ſ. f. vom Juwelier Rothe. Um alle betheiligten Künſtlernamen zu nennen, ſo erwähne ich noch, daß außer den genannten Malern ſich an der Illuſtration des Kalenders die Profeſſoren Perger, Steinfeld und Stöber, und die Akad. Zöglinge Laufberger, Keßler und Rieſer betheiligt haben. Welchen Einfluß auf einzelne Theile, Führich z. B. auf Compoſition, der von ihm entworfenen Monatsbilder, welche mit ſeltener Hingebung von den anderen Profeſſoren und Zöglingen der Akademie ausgeführt wurden, übte, iſt für Jeden, der die Künſtler und ihre Richtungen kennt, von ſelbſt klar. Jeder hat ſein Beſtes gethan, alle waren beſtrebt, mit dieſem Werke für die Akademie einen Sieg zu erfechten. Daß ſie ſo geeint und zu einem Werke berufen wurden, das die höchſten Kunſtintereſſen im engſten Raume auszufüllen vermag, verdankt die Akademie einzig und allein der Umſicht und des Taktes ihres Direktors.

Wir möchten, die ganze deutſche Kunſtwelt ſähe das Werk. Sie wird mit unſerem Urtheile übereinſtimmen, daß nichts vollkommener in dieſer Art und in dieſem Jahrhunderte geleiſtet wurde. Die Akademie hat die ächte Kunſt, die deutſche Kunſt in einer Stadt zu Ehren gebracht, wo man zu Nutzen eines ordinären Kunſthandels und zur Förderung manirirter belgiſcher und franzöſiſcher Kunſtmodeartikel kein Mittel ſcheut, heute mit außeröſterreichiſchen deutſchen Werken öſterreichiſche Kräfte herabzudrücken, und morgen mit belgiſchen Werken die deutſchen. Wir werden ſehen, welche Erfolge jene jedes höheren Kunſtverſtändniſſes, jedes geläuterten Patriotismus baare Richtung haben wird. — So viel iſt gewiß, die vielgeſchmähte, vielfach angegriffene Wiener Akademie hat gezeigt, was ſie mit vereinten Kräften zu leiſten vermag, wenn dieſe Kräfte gehörig geleitet und zweckmäßig verwendet werden. Wie in ihrem Inneren ein Geiſt geiſtiger und ſittlicher Erhebung eingetreten, ſo iſt ſie auch der Kunſtſeite nach bemüht, um mich eines theologiſchen Ausdruckes zu bedienen, den alten Adam auszuziehen. Sie bedarf noch Verbeſſerungen, — wer kann das läugnen? — Eine Akademie reformiren, eine im Stagniren begriffene Kunſt emporheben, kann man nicht in Einem Jahre, nicht mit Einem Schlage. Aber das kann man mit gutem Gewiſſen ſagen, wie in ganz Oeſterreich, iſt in ihr ein Aufwärts- und Vorwärtsſtreben bemerkbar. Dieſe ihre letzte Leiſtung iſt der deutlichſte Beweis hiefür.

Die Berliner Kunſtausſtellung.

VI.

Genrebilder.

L. v. Hagn. — Th. Hoſemann. — Weyde. — Güterbock. — Kretzſchmer. — Ad. Tidemand.

Wir ſprachen von Louis v. Hagn. Derſelbe pflegt ſeine Genrebilder nur mit dieſer allgemeinen Bezeichnung zu belegen, ohne einen beſonderen Titel hinzuzufügen und dieſes ſcheint um ſo mehr gerechtfertigt, als er ſeine Stoffe ſtets dem Geburtskreiſe aller Genremalerei entnimmt. Die niederländiſchen Bauern und die vornehmen Niederländer ſind die Figuren, die er uns meiſtens vorführt; ſie kommen in kräftigem, vollem Farbenvortrag zur Erſcheinung; ihre ehemalige natürliche Exiſtenz iſt der Grund ihres jetzigen künſtleriſchen Daſeins. Die Motive ſind allgemein menſchlicher Natur und gelten daher noch heute; noch immer iſt der Bauer derb und grob, noch immer liebt der Muſikant den Wein und noch immer regelt und beherrſcht die gebildete Sitte bei den mittleren und vornehmen Ständen den natürlichen Zug der Leidenſchaften und Gefühle. Aber dieſe allgemein menſchlichen Motive haben je nach der Zeit und der Nationalität eine beſondere und mit ihr in inniger Verbindung ſtehende Erſcheinungsform. Ein Bauer des 16ten Jahrhunderts, ein ſo konſervatives Element auch gerade in dieſem Stande ſteckt, ſpielt, tanzt, ja — prügelt anders, als einer aus dem 19ten Jahrhundert. Es wird alſo derjenige Künſtler am glücklichſten ſein in der Sittendarſtellung vergangener Zeiten, der ſich in ihren Geiſt hineingelebt, ſich ein kulturgeſchichtliches Bewußtſein von ihr angeeignet hat; deſto ſicherer wird er den Stoff, der für ihn ohnehin aus der zweiten Hand kommt, beherrſchen. Hagn iſt meiſtens ſehr glücklich hierin. Wo ſeine Sittenſchilderung ſich auf die mittleren oder höheren Stände bezieht, da iſt dieſelbe ſelten ohne jenen novelliſtiſchen Zug, welcher uns glauben macht, den Perſonen ſchon in den Dichtern früherer Zeiten begegnet zu ſein. In der Zeit geht H. bis zum Anfang des vorigen Jahrhunderts vor. So in einem Bilde der diesjährigen Ausſtellung. Es war recht eigentlich ein Sittenbild, indem es die Viſite zweier Herren bei einer Dame vorſtellte. Sie ſaß, mit einer reichen blauen Atlasrobe bekleidet, vornehm zurückgelehnt am Kamin, die unbeſchäftigten Hände ſpielten mit dem Fächer; ein kleines Marmortiſchchen trug noch die erſt eben geſchlürfte Morgentaſſe; zwei junge, wohlgepuderte Herren mit ihren dreieckigen Hüten in der manſchetten-beſchatteten Hand ſind gekommen, Converſation mit ihr zu machen und die Rede läuft auf hohem Abſatz zwar, aber zierlich und leichtfüßig hin und wieder.

Wie Alles, was ſich der epiſchen Kunſtform nähert, gern in die Vergangenheit zurückgreift, ſo auch die Sittenmalerei, die ohne Frage einen epiſchen Charakter hat. Die Zeit hat eine ungemein verklärende Kraft, und wie man ganze Bücher über ein antikes Kunſtwerk geſchrieben hat, ſo ſchlägt man auch wohl die geiſtige Herkunft manches guten niederländiſchen Bildes zu hoch an, etwas von dem hineinlegend, was nicht eben darin liegt. Eine frühere Zeit hat deshalb für uns etwas Poetiſcheres, etwas Anziehenderes, weil wir ihre Bekanntſchaft gar nicht anders machen, als behaglich bei uns im Zimmer, leſend, hörend, ſchauend. Jede Berührung mit der unangenehmen Realität fällt weg. Aber ſo wie wir ſchon von einem proſaiſchen Schauer überrieſelt werden, wenn wir mitten in der Schilderung geſchichtlicher Vorgänge des klaſſiſchen Alterthums oder des romantiſchen Mittelalters einem kulturgeſchichtlichen Zuge der Rohheit und Unkultur begegnen, der uns auf einmal alle Sehnſucht nach früheren Zuſtänden, welche poetiſche Schilderungen erwecken, vergeſſen und uns das 19te Jahrhundert glücklich preiſen läßt, ſo befinden wir uns gewöhnlich auch außer Stande, in der unmittelbaren Berührung mit der derben, rauhen oder ungehobelten Reali-

tät unbeirrten Auges die poetiſchen Momente daran herauszufinden oder gar mit künſtleriſchem Sinne zu genießen. In gleicher Weiſe ſind Reiſeeindrücke meiſt in der Erinnerung ſchöner als während wir ſie empfangen, da wir ſo viel Staub, Hitze und Unbequemlichkeit mitbekommen. Man iſt nur allzugeneigt, in der poetiſchen Verklärung früherer Zeiten zu weit zu gehen. Wir geſtehen, daß wir, wenn Jemand das gemeine Volk der Genremalerei des 17ten Jahrhunderts nicht unangenehm findet, wir das heutige dagegen geradezu für liebenswürdig halten; es iſt auch gerade ſo viel Poeſie in ihm und um es, und die über den Mangel daran klagen, denen iſt eben die Fähigkeit verſagt, aus erſter Hand zu genießen und zu ſchöpfen, denen wird z. B. auch nicht erſpart, das Buch eines Mannes zu leſen, nachdem ſie Tage lang mit ihm perſönlich verkehrten, bei denen fällt auch ein Menſch, namentlich ein Dichter, mit ſeinem Buch, dem Zeugniß ſeines Geiſtes, nicht ſelten weit auseinander und es kann vorkommen, daß das Buch alle Anziehung für ſie verliert, „weil ſie ſich den Dichter ganz anders gedacht haben.“ Als ob ein Menſch anders ſein könnte, als ſein Buch.

Hoſemann verſteht es, aus erſter Quelle zu ſchöpfen; er iſt ſcharf und ſicher in ſeinen Beobachtungen. Seinen Gegenſtand ſucht er ſich in den unterſten Volksklaſſen, deren Daſeins-Luſt er vortrefflich ſchildert. Alles, was je die niederländiſchen Bilder anziehend gemacht hat, das findet ſich auch bei den Werken H's. Er hat es nicht verſäumt, im Jahre 48 diejenigen Volksgruppen zu ſtudiren, welche unter dem eigenthümlichen Namen „Erdarbeiter“ bekannt geworden ſind. Er ſchildert ſie bei der Arbeit und bei der Erholung. Namentlich dieſe letztere Scene iſt mit vortrefflichem Humor dargeſtellt. Der Schauplatz iſt der kahle Sandboden bei Berlin, Trompete und Fiedel zweier Dilettanten von einer Höhe herab erſchallen und die Kameraden verſuchen ſich in den verſchiedenartigſten Tänzen. Einige Figuren entwickeln dabei eine unnachahmliche und unbewußte Komik. Es iſt nichts ſchlechthin Plumpes, ſondern es iſt ein Hauch von parodirender Politur in den Bewegungen, die gleichwohl mehr Natur als Parodie enthalten. — Das bedeutendſte Bild indeſſen unter denen, die H. ausgeſtellt hatte, war eine Kegelbahn. Die Scenerie wieder ſehr einfach, wie es H. gewöhnlich zu machen pflegt und wodurch er die Aufmerkſamkeit ganz auf die Figuren concentrirt, von denen wirklich jede einzelne der genaueren Betrachtung würdig iſt. Es iſt erſtaunlich, mit welcher Meiſterſchaft der Künſtler die verſchiedenartigſten Nüancirungen des beſchränkten Geiſtes- und Gemüthslebens zur Anſchauung gebracht hat und mit einer Lebendigkeit, daß man dem Sprechenden das Wort vom Munde nehmen und den Stillſchweigenden den Inhalt ſeines Ruminirens von der Stirne leſen kann. Außerdem war das Bild mit großer Farbentransparenz gemalt und von kräftiger Wirkung. Wir können hier nicht auf alle einzelnen Bilder eingehen und wollen uns nur noch die Bemerkung geſtatten, daß der Maler die ſchwierige Aufgabe, die er ſich geſtellt hat, die Ausläufe der Poeſie in der niederen Realität aufzudecken, ſie gewiſſermaßen beim Zipfel zu faſſen und ihr dahin nachzugehen, wo man meinen müßte, ſie habe ſchon längſt aufgehört, — daß er dieſe Aufgabe mit vielem Glücke löſ't. Mitunter begegnen wir freilich, wie es auch bei Hogarth der Fall iſt, zu vieler Realität und einem entſchiedenen Anſtreifen an das Häßliche.

Andere Sittenmaler ſind Güterbock, Kretzſchmer und Weyde. Der Zuletztgenannte ſchildert Land und Leute in Italien. Eine friedliche Lagerſcene bei der Arena von Pola, eine Weinſchenke von Serrola, Bäuerinnen aus der Umgegend von Spezzia u. ſ. w. — Die Perſonen haben etwas Weiches, Arkadiſches, die Gruppen etwas Zurechtgeſtelltes; dieſer Sittenmaler iſt eigentlich nur ein Koſtümmaler. Aber die Koſtüme allein thun es nicht; nicht einmal Fleiſch und Blut, das darin ſteckt, thut es; Charaktere wollen wir ſehn. Das Studium des Künſtlers, wie fleißig es immer geweſen ſein mag, iſt bei den Aeußerlichkeiten geblieben.

Güterbock giebt uns Griechen und Türken und Araber, in Konſtantinopel, Smyrna, Kairo, auf der Straße, im Kaffeehauſe und in den Wohnungen, und weiß der Sittenſchilderung mitunter ein charakteriſtiſches Motiv einzuflechten.

Noch weiter geht darin H. Kretzſchmer. Auch er bringt von ſeiner orientaliſchen Reiſe her Bilder des dortigen Lebens; allein wie viel Sittenſchilderung auch darin und dabei iſt, immer hat das einzelne Bild noch ein Hauptmotiv, welches der eigentliche Stoff deſſelben genannt werden muß. Das „Diner in der Wüſte“ war das originellſte von den ausgeſtellten Bildern. Mitten in der brennenden Troſtloſigkeit der Wüſte hat ein Araber ſeinen Teppich hingebreitet, hockt darauf und verzehrt mit einer unergründlichen Genügſamkeit eine Zwiebel, während er die Tabackspfeife ruhen läßt. Vor ihm ſteht ſein Kameel; es beugt den krummen Hals zu ſeinem Herrn herunter und erſchnubbert ſich eine Scheibe der ſtrengen Erdfrucht, nach welcher auch die Hühner im Korbe, welcher dem Wüſtenſchiffe an der Seite hängt, begierig die Hälſe dehnen. Das ſtumme Geſpräch, welches Menſch und Thier in dieſer Einſamkeit und über einen ſo geringfügigen Gegenſtand, wie eine Zwiebel, halten, iſt vortrefflich zum Ausdruck gekommen. Er lächelt ſo ſchalkhaft und zufrieden und das Thier ſo gutmüthig ironiſch zu der ſchmalen Koſt, die es gleichwohl hinnimmt, als wären ſie daheim in der Behauſung und nicht in der unwirthlichen Wüſte, welche die Gebeine verzehrt, ſtatt ſie zu nähren, wo ſie in nicht gar großer Entfernung von ihnen — ein grauſamer Kontraſt! — ein Adler ſich auf das bleichende Gerippe eines geſtürzten Roſſes niederläßt, welches aus dem Sande ragt.

Als Sittenmaler norwegiſcher Kulturzuſtände iſt Adolph Tidemand bekannt, aber auch als Seelenmaler. In beiden Eigenſchaften zeigte ihn das aufgeſtellte Bild, „norwegiſche Begräbnißſitte (Grawöl)“. In der Bauernſtube ſteht ein bekränzter Sarg, die Lichter brennen und die Trauerverſammlung der Verwandten und Nachbaren ſingt aus dem Geſangbuche. Am Boden liegen grüne Blätter, abgepflückte, wie der Hausvater abgeriſſen iſt von der Seite ſeiner jungen Frau. Sie kann nicht mehr weinen mit ihren rothgeweinten Augen, ſie lehnt das Haupt an die Schulter der Mutter, welche Gott vertrauend mit ihrem klaren blauen Auge die Hände in ſtummer Trauer faltet. Im Schooße der Mutter ſchläft das jüngſte Kind und in dem Antlitz eines Jeden, der um dieſe Gruppe weilt, ſpricht ſich ſchlichte und herzliche Theilnahme aus. Ganz abgeſehen davon, daß in einer Reihe von Sittenbildern eines Volkes, wie wir ſie von Tidemand gewohnt ſind, und welche deſſen alltägliches, ſo wie ſein höheres Leben veranſchaulichen, auch eine Begräbnißſcene gehört, ſo iſt dieſes Bild, auch nicht in dieſem Zuſammenhange betrachtet, ſeinem Stoffe nach vollgültig und berechtigt; denn der Maler hat es verſtanden, das Erhebende und Ernſtpoetiſche, welches in der Feierlichkeit liegt, die man einem durch höhere Fügung abgerufenen Genoſſen unſeres Daſeins zollt, zum Ausdruck zu bringen und es wird wohl Niemand vor dieſem Bilde geſtanden haben, ohne, wenn auch eine wehmüthige, doch zugleich eine erhebende Stimmung mit ſich fortgenommen zu haben.

(Schluß folgt.)

Kunst und Künstler zu Rom
im Jahre 1853—1854.

II.

Tenerani. — Die Hermen des Monte Pincio. — Mosaik. — Verhältniß der heutigen Plastik zur Antike. — Overbeck.

Tenerani, der italienische Altmeister, hat uns ungeachtet der technischen Vollendung, die in seinen Werken obwalten mag, kalt gelassen. Stylgerechte Behandlung und gleichmäßige Ausführung, so hoch wir sie anschlagen, können unser Auge erfreuen, allein die Seele erwärmen können sie nicht. Indeß in dieser Beziehung überragte die neueste Arbeit des Künstlers, nämlich die sitzende Statue des Grafen Rossi, seine besten Leistungen. Sie war individuell in der Auffassung und prägnant im Ausdruck; man erkannte an der ganzen Erscheinung, ohne Namen und Charakter des Mannes zu wissen, sein innerstes Wesen in der ganzen Mächtigkeit des Willens und des Charakters, den diese Persönlichkeit trug. So unrichtig es sein würde, in einem Standbilde die feste Thatkraft eines Feldherrn oder Regenten mit der sitzenden Stellung in Verbindung zu bringen, da dieselbe jene, dem äußern Handeln entgegenstehende Ruhe ausdrückt, so richtig und charakteristisch geziemt sie Dichtern, Philosophen und Staatsmännern, wie Rossi, die tief im Reiche des Gedankens einer Reform nachspüren zur Abhülfe bestehender Mängel. Ob Tenerani das Thonmodell der Statue in dem ursprünglichen Zustande, wie wir es in seiner Kunstwerkstatt antrafen, belassen, oder noch Umänderungen damit vorgenommen hat, wissen wir nicht, erinnern nur an die Möglichkeit, daß das ursprüngliche Modell in seiner charakteristischen Auffassung energischen Nachsinnens manchen Umänderungen unterlegen sein könnte.

Neuerdings hat man den ewig denkwürdigen Spaziergängen, die jeder Pfad auf dem Boden der Weltstadt darbietet, noch eine künstliche Parkanlage auf dem mons hortulorum, dem Monte Pincio, zugesellt, und derselben durch Aufstellung von weißen Marmor-Hermen und Büsten berühmter Italiener eine höhere Bedeutung zu geben versucht. Die Idee, öffentliche Spaziergänge durch Hermen großer Todten zu schmücken und dadurch jedem Vorübereilenden ein Memento ins Gedächtniß zu rufen, finden wir so herrlich, daß uns unwillkührlich der Wunsch aufsteigt, die Berliner Universität möge ihr Kastanienwäldchen mit den Hermen ihrer großen heimgegangenen Lehrer umgrenzen. Das Anschauen großer Männer erweckt Nacheiferung und Pietät, weshalb dieser Schmuck in seiner Bedeutung und seinem Erfolg gewichtiger sein dürfte, als er im ersten Augenblick erscheinen mag. Indeß, Monumente von der einfachen Erscheinung der Hermen, bei denen sich der gesammte Eindruck auf die strenge Charakterisirung der Physiognomien beschränkt, müssen diese nun auch entschieden unserer Wahrnehmung entgegenführen, — entschiedener, wie es mit den Heroen des Monte Pincio der Fall ist. Kinder einer armen Zeit sind diese Portraits, denn die Köpfe erscheinen so leer und nichtssagend, daß ein Indianer, der nichts von Italiens großen Männern wüßte, beim Anschauen dieser Denkmäler kaum auf die Vermuthung kommen würde, es seien dies die ehemaligen Geistes-Häuptlinge dieses Landes. Rafael ist der unglücklichste der elysischen Bewohner gewesen, denn er hat eine ganze Statue bekommen. Wenn es in Italien mit dem Verständniß der Werke der großen Männer ebenso bestellt ist, wie mit der Auffassung ihrer Physiognomien, dann scheint die Geistescultur mit der öffentlichen Wohlfahrt Hand in Hand zu gehen. Sollte auch die vortreffliche Idee, Hermen der Heroen als Grenzwächter der Wege aufzustellen, und die große Anzahl derselben, die mittelmäßige Ausführung in etwas entschuldigen dürfen, so hätte man wenigstens in solchen Fällen, wo nur ältere Originale, wie z. B. bei Michelangelo, Dante, Tasso u. A. zu copiren waren, getreue und auf das Wesentliche eingehende Wiederholungen erwarten können.

In sofern Rom gerade der Sitz der vorzüglichsten Mosaikarbeiten ist, geziemt sich auch ein Wort über diesen Kunstzweig an dieser Stelle. Einmal schon berichteten wir von einer vorzüglichen Leistung aus diesem Gebiet. Es war eine Arbeit aus der Werkstatt Barbieri's, bestimmt für die Sammlung des Fürsten Demidoff in Florenz. Die Darstellung umfaßte in dem für Mosaik feinster Zusammenstellung ungewöhnlichen Umfang von ungefähr 3′ Länge und 1½′ Höhe eine perspektivische Ansicht auf das römische Forum, vom Kapitol aus bis über das Colosseum hin. Die zarten Töne der milden Luft und die warmen Lichter der Architektur, wie der Umfang und die Totalwirkung setzen in Erstaunen. Die päpstliche Mosaikfabrik ist augenblicklich mit den Portraitmedaillons von Heiligen und Päpsten für die Friese der Paulskirche auf lange Zeit beschäftigt. Diese Arbeiten, auf eine große Wirkung aus der Entfernung berechnet, entsprechen diesem Zwecke vollständig.

Sprachen wir bereits im Verlauf dieser Zeilen die Behauptung aus, die Thätigkeit der Bildhauerkunst sei in Rom vor ihren Schwesterkindern von größerer Bedeutung; begründeten wir dies für die Architectur, so mag es der Malerei gegenüber darin beruhen, daß die Sculptur in der schöpferischen Armuth der Zeit und bei dem Reichthum griechischer Meisterwerke gerne und willig in ungestörter Nachfolge der Antike verbleibt. Die Malerei hat dagegen wenig Gemeinschaft mit den Traditionen ihres goldenen Zeitalters. Trotz des Anscheins von Classicismus in der Sculptur, den sie durch ihr Verharren bei den Stylgesetzen der Antike zu besitzen so glücklich ist, steht uns dies nicht höher, wie der Bruch der modernen Malerei mit den Traditionen des 15. Jahrhunderts. Denn nicht aus jener gesunden, rein-menschlichen Sinnlichkeit der Alten, noch im nachempfundenen Adel ihrer Anschauungen ergreift man, getrieben durch Verständniß oder Begeisterung, die antiken Vorbilder, sondern aus allgemeiner Noth eigenen und eigenthümlichen Geisteslebens und Armuth an gestaltender Kraft. Der Sinn geborgter mythologischer Beziehungen und Symbole muß die fehlenden Gedanken vertreten, copirte und entlehnte Motive alter Bildwerke verdecken die Leere eigener Erfindung und verhelfen dennoch zur Hauptsache, zur wohlgefälligen Marktwaare. Ungemein leicht ist dieses vermeintliche Verharren beim Wesen der Antike; ihre Gesetze, weil sie diejenigen der menschlichen Natur überhaupt sind, lassen jene unselige Verallgemeinerung zu, die da willkommen begrüßt wird, wo man nichts Bestimmtes auszudrücken hat. Die Forderung griechischer Formbildung, diejenige des classischen Styls, der zur Totalwirkung des Kunstwerkes mehr eine meisterliche allgemeine Angabe in den Körperformen, als ein specielles realistisches Durchführen derselben verlangt, öffnet der Oberflächlichkeit der Bearbeitung Thür und Thor. Wird somit der Styl, das edelste Gesetz der Kunst, welches die Mäßigung aller angewandten Momente zur Erzielung des Totaleindruckes will, hier ein Grund zur unleidlichen Verallgemeinerung, zur Aufhebung jeder Charakterisirung, so geht es dem mythologischen Inhalt und seiner Vorstellung nicht viel besser. Anstatt die Seelenzustände antiker Vorgänge in Formen zu schildern, den Charakter der vorgeführten Personen zum sichtbaren Ausdruck zu bringen, begnügt man sich ihnen ein erklärendes Symbol aus der Vorrathskammer der Mythologie beizulegen, und ein Bogen oder eine phrygische Mütze, eine Aegis oder eine Löwenhaut genügt, um aus dem trivialen, wenn auch wohlgefälligen Marmorgebäu einen olympischen Bewohner — man denke sich einen solchen, der seine Götterseele mit Ambrosia und Nektar erfreut — hervorzuzaubern. So wird die Trivialität des Inhaltes verhüllt durch geborgte Flitter. Selten sahen wir Darstellungen eines psychologischen Conflictes in dieser classischen Schule entstehen, durch welche der Künstler die Tiefe seiner Seele in Erfassung des Mo-

mentes offenbaren kann, und sein künstlerisches Geschick zu bilden, Gelegenheit hat, indem er diesen Moment in Formen durchzuführen sich bestrebt, und zwar letzteres mit den Mitteln, die ihm Größenmaaß, Stellung, Gewandung und Geberde darbieten, so daß alle diese Eigenschaften eine bestimmte Individualität bekommen und zwar die Individualität des jedesmaligen Vorganges. Aber wie steht es nun mit dieser Individualisirung des Einzelnen aus? Von einer Berücksichtigung der Größenverhältnisse ist selten mehr die Rede, als Belieben und lokale Verhältnisse darüber bestimmen. So wichtig es für einen Singvogel und ein Raubthier ist, daß man sich den ersteren klein und zart, das andere groß und stark denkt, gerade so wichtig sind die Dimensionen in den Darstellungen der Kunst. Und wie wenig ist von einer Individualität der Gewänder die Rede; warum sollte sich aber in ihnen nicht ebenso gut der Charakter der Vorstellung ausdrücken, wie in allen anderen sichtbaren Theilen derselben. Ist es doch so meisterlich am lateranensischen Sophokles und an den Sibyllen und Propheten des Michel Angelo zu sehen! Ziehen wir nun einen Schluß über das Anklammern der modernen römischen Sculptur an die Antike, so sehen wir von ihren Formen nur dasjenige entlehnen, was durch seine Allgemeinheit einen Verstoß gegen den äußeren Geschmack verhindert und von ihrem Inhalt nur jene allgemeinen Bezeichnungen tief-symbolischer Ideen ohne die letzteren selbst. Das Wesen dieser Formen und die Tiefe ihres Inhaltes bleiben gleich fern, denn man glaubt den Styl in der Verallgemeinerung, den Gehalt in den Symbolen zu besitzen. Freudig begrüßen wir deshalb die Künstler, die einen Griff in die ungehobenen Schätze des alten Testaments wagen, denn sie offenbaren ein Ringen nach anderem als geborgtem Geist. Wittig gebührt diesmal der Kranz, dem „Veredler des Niobeschmerzes," möchte er in kommenden Zeiten nicht mehr so vereinzelt stehen! Ist eine Kunst in jugendlicher Unbehülflichkeit, die eine naive Idee kindisch ausdrückt, durch ihre Wahrheit nicht besser wie diese modernen Gebilde, die ihr Stipendium am Armenhaus früherer Jahrhunderte kümmerlich verzehren?

Die Malerei ist aufrichtiger wie die Sculptur, sie hat die Traditionen unumwunden bei Seite gelegt und arbeitet nach individueller Lust und naturalistischem Instinkt darauf zu. Wenige Maler mögen den Stab zur Wanderung nach Rom ergreifen, um Rafael und Michel Angelo ernstlich zu studieren, diese werden auch nebenbei angesehn, aber die Hauptsache bleibt das herrliche üppige Modell und der Natureffekt. Uns ist diese Aufrichtigkeit willkommen, und wenn wir es auch nicht gerade zu beleben wissen, daß unsere deutschen Römer so viel Stoff auf der spanischen Treppe und so wenig in der Tradition finden, daß sie anstatt des bleibenden Charakters der Landschaften, deren ungewöhnliche Effekte zur Darstellung auswählen, so wandern sie besser auf diesem Weg, weil er ihnen homogen ist, als auf einem besseren mit angezwungener Freiheit. Wir wollen unsere Behauptungen nicht bei den einzelnen Künstlern durchführen, und fühlen uns hier nicht berufen, über deren Werth abzuurtheilen, wo es sich nur um einen gedrängten Bericht handelt. Sind unsere Behauptungen richtig, so ist mit ihrer allgemeinen Hinstellung der Wahrheit genug gethan.

Von den Malern stehn uns nach Cornelius, Overbeck und Flatz am Nächsten. Beide Männer sind tief von den christlichen Ideen durchdrungen, die sie darstellen. Erscheint uns Cornelius mehr als der Historiker des Christenthums, der es in großen Zügen in seiner höchsten Bedeutung entrollt, so begegnen uns in diesen beiden Künstlern die wirklichen Gläubigen, welche die Gebete ihrer Seelen zu verkörpern trachten.

Overbeck's letzte große Arbeit: die Krönung Mariä, welche er für den Cölner Dom kürzlich vollendete und die schon am Bestimmungsorte angelangt, in Düsseldorf und Cöln ausgestellt wurde, dürfte am Füglichsten nach vollendeter Aufstellung ihre Besprechung finden, denn jegliches Kunstwerk kommt erst zur vollen Geltung, wenn es in der Umgebung und an dem Orte für den und mit dem es gedacht wurde, erscheint.

Die Erbauung des dem Churfürsten Moritz von Sachsen im Dome zu Freiberg 1563 errichteten Monuments und die dabei thätig gewesenen Künstler.

Von **G. v. Berlepsch.**

(Fortsetzung.)

Wolf von Schönberg, Hauptmann des Erzgebirges, meldet dd. Freiberg den 23. Jan. 1563, daß die im Chore des Domes befindlichen drei Leichdecken der jungen Herrlein Herzog Magnus und Herzog Jochems, so wie der Fräulein Leonora und der Frau Mutter seligen, mehrerntheils von Wolf Hillinger dem Burgermeister gefertigt (in Messing gegossen) wären; so wie daß dem niederländischen Werkmeister wöchentlich ein Gülden und jedem seiner Gesellen zwölf Groschen Kostgeld gereicht würde.

Der Churfürst befiehlt dd. Torgau 27. Jan. 1563 gedachtem Schönberg, daß, insofern „das Muster zum Kreutz" noch nicht fertig und ihm noch nicht zugesandt worden wäre, er den Schösser in Dresden beschreibe: daß er den Schreiner Georg Flaischern zu Verfertigung desselbigen ernstlich anhalte.

Ein undatirter Bericht (aber von 1563) zeigt an, inwiefern der Freiberger Rath unter Zuziehung von „Bartel Johen und Hans Cremern Steinmetzen" Vorkehrungen und Abändrungen im Chore des Domes habe anbringen lassen, um Raum für das Monument zu erlangen.

Der vielgedachte niederländische Steinmetz oder Bildhauer wird bald Ant. van Serroen, bald Ant. van Zerroen, Anthonin Zeren, Anth. van Szerum ꝛc. genannt; er selbst unterzeichnet sich stets Anthonyus van Seren. Der Dingezettel, den er in einer plattdeutschen Mundart mit Wesseln getroffen, lautete wie folgt:

Sei wissendlich daß heute in Datum untergeschriebner Handlung ist gehandelt und vertragen worden, zwischen den ehrhaftigen und kunstreichen Hansen Wessel Bürger zu Lübeck eines und Meister Anthonissen van Szerum „Steumetscher" anderntheils, folgendergestalt und alse. Nachdem der durchlauchtigste hochgeborne Fürst und Herr Herr Augustus Herzog zu Sachsen ꝛc. Churfürst bedacht und willens worden, seiner churf. G. Herrn Bruder Herzogen Moritzen auch Churfürsten hochlöblicher Gedächtnis ein Monument oder Grab von Marmorstein fertigen und zurichten zu lassen, des dann hochgemeldeter Churfürst gedachten Hans Wessel Macht gegeben und eine Visierung oder „schampellun" (Chablone) anher geschickt ꝛc.; so hat sich obgedachter M. Anthonius nach fleißiger Besichtigung desselbigen Schampelluns und guter Bedacht verpflichtet und verpflichtet sich auch gegenwärtig, solch Monument aller maße nach Form und Gestalt solchen Schampelluns jedoch die Länge, Höhe, Breite und andere gebührende Proportion nach der Maß und Geschicke, als ihm gedachter Hans Wessel in sonderheit angezeigt und befohlen, auch von solchem Steine als derselbe Hans Wessel auch mit ihm specifice bedinget, nämlich alle Bilder von guten Alabaster, die Pfeilers aber von guten rothen gemarmelten, die Felder von schwarzen und das andre alles von grünen und grauen Marmelstein, inwendig anderthalben Jahrs, von Michaelis dieses itzt laufenden Jahres an zu rechnen, gewislich ohne alle Versäumnis, es wäre denn das scheinbarliche Krankheiten oder Todesfall ihn verhinderte (anzufertigen). Wenn auch nun solch Werk und Arbeit in maßen es berührt fertig, alsdann will und soll M. Anthonius dasselbige Werk mit seinem eignen Volke und auf seine Unkosten zur Stätte binnen Ham,

burg überliefern, da dann hochermeldeter Churfürſt die Fortſchaffung weiter bis auf die Elbe und daſſelbe ferner aufwärts bis zu Meißen und Freiberg mit ihrer churfürſtlichen Gnaden Eventur und Unkoſten beſtellen und ſtehen ſollen. Jedoch mit dem Beſcheide, daß M. Anthonius ſtets dabei bleibe und das Werk hernach aller Dinge ohne Schaden und unverletzt, ſo viel als an ihm iſt, bei freier Koſt und Zehrung binnen Freiberg aufſetze und vollendete. Dagegen hat ihm oder ſeinen Erben gelobt und zugeſagt vorgemeldeter Hans Weſſel vor ſeine Mühe, Arbeit, Unkoſten und Alles von höchſtgedachtes Churfürſten wegen dankbarlich und „unbeworren", erſtlich auf ſchier künftigen Michaelis dieſes itzt laufenden Jahres, 800 und dann weiter, wenn das Werk, alſo gemeldet, verfertigt und geſetzet iſt, noch 2000 gute Jochimsthaler unverzüglich zu entrichten und zu bezahlen; damit M. Anthonius alſo endlich zufrieden ſein will und ſoll, dieſe Arbeit auch darauf ohne alle widere Gegenrede oder Bedenken zu vollführen angenommen und ſich dazu bei ſeinen Ehren und guten Glauben mit Hand und Mund verhaftet und verpflichtet hat. Jedoch mit dem Vorbehalt, dieweil er in maßen als vorberührt itzt vor der Hand die Reiſen nach dem Steine, Arbeitsgeſellen und andrer Nothdurft wird vornehmen und zu ſeinem Schaden thun, wenn dann mitlerweile oder darnach höchſt gemeldete churfürſtliche Gnaden dies Werk, ohne M. Anthoniſſen billige Verwirkung oder Schuld unerwogen und ungefordert zu laſſen bedroht würden, welches ſich doch Hans Weſſel nicht verhofft, daß alsdann Hans Weſſel und ſeine Erben M. Anthoniſſen alle angewandte Unkoſten und Schaden wiederum ſollen ausrichten und erſtatten. Da ſich auch zutragen würde daß M. Anthoniſſen Perſonen halber durch Todesfall oder ſonſt dieſer Sachen Verhinderung geſchähe, ſo ſoll Hans Weſſel und ſeine Erben nirgend zu verpflichtet ſein, es wäre denn daß andere in M. Anthoniſſen Stäte ſich des Werkes wurden unternehmen und daſſelbige in maßen als er ſchuldig aufrichten und vollführen. Alles ohne Liſt und Gefährde auf guten Glauben und Treue. Des zu Urkunde und feſter Haltung ſind dieſer Schrift zwei eines Lautes, durch die Worte Firma Fides, aus einander geſchnitten und der eine bei Hanſen Weſſel, der andre bei M. Anthoniſſen in Verwarung, die auch ein jeder Part mit eigener Hand hat untergeſchrieben und mit ſeinem Petſchier untergedruckt. Actum binnen Lübeck Dienſtags nächſt nach Margarethe Anno ꝛc. 1559. In Beiweſen der achtbaren und ehrſamen Hermann Boytins und Jochim Koneken Burgern zu Lübeck.

Seine beiden Geſellen hatte Antonius ſchon vor Oſtern 1562 nach Freiberg geſchickt, wo ſie 49 Wochen blieben, jede Woche 3 Thlr. 5 Stüber Tagelohn erhielten und die Innſchriften einhauen mußten, die dem Monumente gegeben waren. Der eine von ihnen hieß Hans Hausmann und war von Bremen; den andern nennt Anton als Hans Flerys, der Dresdener Schöſſer aber als Hans Florian von Antwerpen. Er ſelbſt traf erſt am 15. Dec. 1562 in Freiberg ein und ging im Februar 1563 über Lübeck, wieder nach Antwerpen zurück.

Ehe er jedoch abreiſte, bath er daß mit ihm abgerechnet und Weſſel, der mit ihm abgeſchloſſen, daher von Lübeck her eingefordert würde. Allein letzterer entſchuldigte ſich mit Krankheiten und legte ſeine Rechnung über die erhaltenen Vorſchüſſe ſchriftlich ab, jedoch ſo, daß er nach der Anſicht der churfürſtlichen Diener, ſich um 300 Gülden verſtoßen hatte.

Der Churfürſt verklagte ihn deshalb beim Rathe zu Lübeck, der ihn aber unter Beilage ſeiner Verantwortung, zu entſchuldigen ſuchte. In dieſer Verantwortung, die vom 19. Juni 1563 datirt, erzählt Weſſel, das Monument hätte anfänglich aus pirna'iſchen Sandſteine gemacht werden ſollen, nachdem aber deſſen Muſter oder „ſchamphelun" denen Steinmetz-Meiſtern Melcher und Hans Walther behändigt worden ſei, hätten dieſe 6000 Thlr. für die Anfertigung gefordert. Dies habe er (der, obwohl zu Lübeck wohnend, damals doch noch im Dienſt und Sold des Churfürſten ſtand und daher von Zeit zu Zeit nach Dresden kam) als zu viel erachtet und ſei der Meinung geweſen, daß man ſolches von guten Marmor und Alabaſter zu Antorf wohlfeiler erhalten könne, weshalb er auch vom Churfürſten in dieſer Sache beauftragt worden wäre. Als er demnächſt „den Steinmetzen M. Anthonieſſenn von Zerun" zu Lübeck angetroffen, habe er ihm auch das Werk um 2800 Thlr. angedingt. Er (Weſſel) habe nun allerdings zwar mehr erhalten, doch ſei dies theils wegen Anträgen geſchehen, die vom Churfürſten genehmigt geweſen wären, theils wegen anderer hierher nicht gehöriger Sachen.

Hierneben ging Weſſel in einem beſondern Schreiben auch noch den Churfürſten an, behauptete ſeine Unſchuld und bemerkt, daß er ſich vor Handlungen, wie ihm angedichtet würden, wohl zu hüthen habe, wenn er ſeinen ſchönen Dienſt im Reiche Dänemark nicht verliehren wolle. Auch bringt er bei, daß da man in Dresden den Niederländer mit ſeiner Rechnung an ihn gewieſen habe, ſo ſei er von dieſem in Lübeck verklagt worden und habe ihn bezahlen müſſen, hoffe aber, daß ihm dieſe Auslage vergütet werden würde. — Worin der Dienſt beſtand, deſſen er gedenkt, iſt nicht zu entnehmen, und weder in Weinwich's däniſcher Kunſtgeſchichte, noch in dem 1791 bis 1794 erſchienenen däniſchen Münz- und Medaillenwerke wird ſeiner gedacht. Auf den Adreſſen der an ihn gerichteten Briefe, iſt er theils als Goldſchmidt, theils als Goldſchmidt und Gießer aufgeführt.

Unterdeſſen drang der Churfürſt beim Rathe weiter vor und begehrte unter dem 15. Aug. 1563, daß Weſſel in Dresden ſich ſtelle, „das muſter oder vieſirung" mit zur Stelle bringe, Rechnung ablege und Zahlung leiſte; oder aber, wenn er Krankheits halber zu erſcheinen nicht vermöge, eine andre Perſon auf ſeine Koſten nach Dresden ſende, die ihn in gedachten Dingen vertreten könne. Der Rath erwiederte unter dem 24. Sept. 1563, wie Weſſel in der That ſo kränklich ſei, daß er nicht komme könnte. Er beklage, wegen des über Zuverſicht ihm des Monumentes halben erwachſenen Schadens, ſich ſo hoch und theuer, daß ein Chriſtenmenſch deſſen, ohne rechten Grund dazu zu haben, Abſcheu tragen müſſe, weshalb auch der Rath aus tragendem Mitleiden, ſich nicht geweigert für ihn zu intercediren und um Gnade für ihn zu bitten. — Dies Schreiben wurde durch das folgende Recipiſſe beantwortet, was die churfürſtliche Kanzelei am 6. Oct. 1563 dem Lübecker Rathsbothen ertheilte und womit die ganze Sache zur Endſchaft gedieh.

Dem Churfürſten zu Sachſen ꝛc. unſern gnädigſten Herrn, hat gegenwärtiger Bothe eine „vorſchrifft" von einem ehrbaren wohlweiſen Rathe der Stadt Lübeck ihren Bürger Hanſen Weſſeln Goldſchmidt betreffend überantwortet und weil der Rath gemeldeten Weſſeln über ſeiner churf. G. gnädiger Zuverſicht zu ſchuldiger und billiger Rechnung und Zahlung mit gebührlichem Ernſt nicht anhalten, ſondern ihme zu ſehen, das er ſeiner churf. G. Geld, welches er unter anderm Scheine betrüglich von ſeiner churf. G. an ſich bracht, derſelben unbefugter Weiſe vorenthalte; ſo müſſen es ſeine churf. G. bis zu derſelben Gelegenheit unvergeſſen an ſeinen Ort ſtellen und derſelben Nothdurft dagegen bedenken. Act. Dresden den 6. Oct. Anno ꝛc. 63.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

Allgemeine Culturwissenschaft von Dr. Gustav Klemm. — Die materiellen Grundlagen menschlicher Cultur. Werkzeuge und Waffen. Leipzig 1854. 8. (393 S.)

„Die allgemeine Culturwissenschaft wird in fünf Bänden die materiellen Grundlagen der Cultur zur umfassenden Anschauung bringen. Der zweite Band" — „enthält die Einleitung zum ganzen Werke und eine Schilderung der menschlichen Nahrungsmittel, Speisen, Narcotica, Feuer, und ist als erster Band des Gesammtwerkes zu betrachten. Jeder Band bildet ein abgeschlossenes Ganze und wenn ich den vorliegenden, die Werkzeuge und Waffen enthaltenden, vorausende, so geschieht das, weil er ganz besonders geeignet ist, dem Leser von dem Inhalte und Zwecke des Werkes eine anschauliche Idee zu geben. Indem ich auf diese umfassende Einleitung verweise, bedarf es für den vorliegenden Band keiner weitern Einführung in das Publikum." — So lautet das, dem vorliegenden Bande mitgegebene Vorwort, das wir um so lieber wortgetreu mittheilen, als es zugleich den beabsichtigten Umfang des Werkes und die Ansicht des Verf. über den Begriff einer „allgemeinen Culturwissenschaft" darlegt. Wie aus obigen Andeutungen zur Genüge hervorgeht, versteht Hr. Klemm darunter die Lehre von den „materiellen Grundlagen menschlicher Cultur" oder, nach dem Inhalte des vorliegenden Bandes zu urtheilen, die specielle Kenntnißnahme von den tastbaren Aeußerlichkeiten menschlicher Existenz. Inwiefern diese aber unter dem Begriff „materieller Grundlagen" zu vereinigen sind, bleibt für uns immerhin ein Räthsel, denn im Grunde genommen beruht das menschliche Dasein allerdings auf geistigen und materiellen Grundlagen, Alles vom Individuum Geschaffene aber und zwar als ein, im eigentlichen Verstande, sicht- und tastbares Ergebniß seiner Culturentwickelung, wesentlich doch wohl auf einer mehr oder minder harmonischen Verschmelzung beider.

Sehen wir indeß von dieser, wenigstens für uns befremdlichen Begriffsbestimmung des Verf. ab und betrachten wir den gegenwärtigen Band rein seinem Inhalte nach, so stellt er sich als ein interessanter Beitrag zur Geschichte des Kostüms im engeren Sinne dar. Er behandelt, wie dies auch sein Separattitel besagt, Werkzeuge und Waffen. Außer einer genauen Beschreibung des Einzelnen liefert er in 342 zum Theil sehr sauber ausgeführten, in den Text eingedruckten Holzschnitten, zugleich ein mannigfach belehrendes, bildliches Material.

Nachdem sich der Verf. in der Einleitung über das Wesen dieser Gegenstände menschlicher Cultur und ihr Verhältniß zum Individuum ausgesprochen und die von der Natur dazu gebotenen Stoffe, Vorbilder (?) u. s. w. berührt hat, beginnt er sofort mit einer Schilderung der ältesten Werkzeuge der Menschen überhaupt. Der in seiner „Allgemeinen Culturgeschichte der Menschheit" niedergelegten Ansicht, über den naturgemäßen Entwickelungsgang der Cultur, getreu, geht er auch bei der Behandlung dieses neuen Werkes von dem Gesichtspunkt aus, daß die verschieden graduirten Culturstufen der Erdbevölkerung — von der niedrigsten, z. B. der noch gegenwärtigen der Waldindier bis zu der der verfeinerten Griechen des Alterthums u. s. f. f. — auch für die allmälige Stufenfolge der Kultur der gesammten Menschheit maaßgebend sind. Inwiefern ich dieser Ansicht huldige, sprach ich bereits in meiner „Geschichte des Kostüms" (Erster Theil S. 25 ff.) deutlich aus.

Der Verf. beginnt bei der beschreibenden Darstellung der einzelnen Arten von Werkzeugen und Waffen die Betrachtung derselben stets mit der dahingehörigen, einfachsten Species, wie solche auf niedrigster Culturstufe sich findet und schreitet so allmälig zu dem Zusammengesetzteren der höheren Culturstufen vor, die, auf die fernere Ausbildung sich beziehenden, historischen Daten miteinflechtend. In dieser Weise werden, gleichsam als erste Abtheilung, die frühesten Werkzeuge und Waffen — die Keule, das Messer, der Spieß, Bogen und Pfeil und endlich die Axt — erläutert und bildlich veranschaulicht. In gleicher Behandlung wird denn auch die zweite Abtheilung, welche die metallenen Geräthschaften umschließt, durchgeführt. Sie beginnt mit einer Beschreibung der bronzenen und eisernen Aexte der verschiedenen Völker und Zeiten; an diese schließen sich Messer, Scheere, Dolch, ferner die Hiebwaffen, der Speer, die Schußwaffen, der Schild (!) und die stechenden Werkzeuge an. Den Beschluß macht ein allerdings nur sehr flüchtiger Hinblick auf das Maschinenwesen der Gegenwart. — Alle die in diesem Bande abgehandelten Waffen sind, mit Ausnahme des Schildes, sogenannte Trutzwaffen. Die eigentlichen Schutzwaffen werden dagegen in dem Bande, welcher die Kleidung u. s. w. schildern soll, ihre geeignete Stelle finden. Hiernach dürfte indeß der Schild, namentlich als die älteste, urthümlichste Schutzwaffe überhaupt, auch wohl dort eine geeignetere Stelle, als in vorliegendem Bande, gefunden haben? — Wie uns die Arbeit entgegentritt, verspricht sie ein Sammelwerk zu werden, das auf Grund der an sich sehr interessanten „kulturgeschichtlichen Sammlung" des Verf. dem Freunde der Kulturgeschichte ein anregendes Material liefert. Von diesem Gesichtspunkte aus wollen wir es denn auch der Theilnahme des wißbegierigen Publikums empfohlen haben. **H. Weiß.**

Historisch-kritischer Catalog der K. K. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien von Albrecht Krafft, nach dessen Tode herausgegeben von R. E. v. E. Wien. Aus der Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei. 1854. 1. Band. groß Octav. 210 S.

Von **G. F. Waagen.**

Wenn ich hier das kunstliebende Publikum auf diese Arbeit aufmerksam mache, so bestimmt mich hiezu nicht bloß der Werth derselben, es ist zugleich ein kleines Todtenopfer, welches ich mit wehmüthiger Freude einem leider zu früh dahingeschiedenen Freunde darbringe, der sich gleich sehr durch seine vielseitigen und gründlichen Kenntnisse, durch seinen eisernen Fleiß, wie durch seine, in unseren Tagen so seltne Anspruchlosigkeit und Bescheidenheit auszeichnete. Von allen diesen Eigenschaften legt dieses Werk, welches von den großen, viel zu wenig anerkannten Schätzen der K. K. Gallerie im Belvedere nur die Bilder der venetianischen Schule und die Raphaels umfaßt, ein sehr rühmliches Zeugniß ab. Sollte sich dieser, im Manuscript nachgelassene Catalog über die ganze betreffende Sammlung erstrecken, so kann sich nach Beendigung des Druckes desselben die Gallerie eines Werks rühmen, wie keine andere in der Welt es aufzuweisen hat, und es gereicht diese Veröffentlichung daher der K. K. Behörde, auf deren Kosten es, wie es scheint, gedruckt wird, zur größten Ehre. Man findet darin nämlich fast Alles vereinigt, was man von einem Werk dieser Art verlangen kann. An der Spitze der von jedem Künstler vorhandenen Werke findet sich eine kurze, mit Benutzung der besten, bei der Abfassung des Werks vorhandenen Quellen gearbeitete, biographische Notiz. Dieser folgt die Angabe des Gegenstandes und der etwanigen Bezeichnung des Stoffs, worauf jedes Bild gemalt, der Maaße und der Schule, des Zimmers und der Nummer, unter welcher es sich in der Gallerie befindet. In der sich anschließenden kritischen Würdigung, womit öfter eine nähere Beschreibung verbunden ist, findet man sowohl eine richtige Einsicht, als eine große Bescheidenheit, welche indeß keineswegs eine gewisse Freimüthigkeit ausschließt. Ganz besonders aber verdienen die darauf gegebenen historischen Notizen über die Her-

kunft jedes Bildes, wo dergleichen irgend vorhanden, das größte Lob. Sie ſind mit einer ſeltnen Beleſenheit und Gewiſſenhaftigkeit zuſammengeſtellt, und für die hiſtoriſche Beglaubigung der Bilder von der größten Wichtigkeit. Derſelbe Fleiß iſt auch in der Angabe der nach den Bildern vorhandenen Stiche oder Steindrucke wahrzunehmen. Endlich ſind die Urtheile der bekannteſten Kunſtſchriftſteller der Neuzeit, eines Lanzi, v. Rumohr, Paſſavant ꝛc. beigebracht, und, wo das Urtheil des Verfaſſers davon abweicht, in der Art beſprochen, daß er offenbare Irrthümer kurz berichtigt, ſonſt aber, ohne verletzenden Tadel, ſeine eigne Anſicht näher zu begründen ſucht. Mit feinem Tact iſt für dieſen Band die Wahl der venetianiſchen Schule getroffen, denn ſie bildet, als Maſſe, den wichtigſten Theil der italieniſchen Schule jener Gallerie, und hat für den Kunſtfreund, ſelbſt nach der entſetzlichen Reſtauration, welche der Galleriedirector Rebell, unſeligen Andenkens, darüber hat ergehen laſſen, noch immer eine ſehr große Wichtigkeit. Die Meiſter folgen ſich höchſt zweckmäßig in chronologiſcher Ordnung. Ich laſſe dieſen allgemeinen Betrachtungen noch einige, mehr in's einzelne gehende Bemerkungen folgen. Als beſonders werthvoll und belehrend hebe ich den Abſchnitt über die Bilder des Giorgione hervor. Wenn ſchon von den zehn, dieſem eben ſo großen, als höchſt ſeltnen Meiſter beigelegten Gemälden einige meines Erachtens nicht von ihm herrühren dürften, giebt es doch keine andere Gallerie in der Welt, welche ſo viele ächte Bilder von ihm aufweiſen kann, als dieſe. Mit Recht beſpricht der Verf. vor allen das Bild mit den drei männlichen Figuren in einer Landſchaft, welches, wegen der mathematiſchen Inſtrumente in ihren Händen und ihrer orientaliſchen Tracht, gewöhnlich die Feldmeſſer aus dem Morgenlande genannt wird. In den Köpfen herrſcht ganz das dem Giorgione eigenthümliche, poetiſche Naturgefühl, die Fleiſchtheile haben im vollen Maaße jenen tiefen, ſatten Goldton, deſſen erſter Urheber er war, und in dem er nie übertroffen, ſelten erreicht worden iſt. Die Farben der Gewänder, das Gelb, das Roth, das Grün, gewähren eins der gelungenſten Beiſpiele von dem, was ich die poſitive Harmonie nenne, indem darin jede Farbe in ihrer vollſten Kraft zu Geltung kommt, im Gegenſatz zur negativen Harmonie, welche durch eine mehr und minder ſtarke Brechung der Farben hervorgebracht wird. Dabei gewährt die Landſchaft eins der ſchönſten Vorbilder der Weiſe, wie Tizian dieſe Kunſtweiſe behandelt, und findet ſich hier endlich der breite, markige, fette Vortrag, die „maniera larga“ des Vaſari, von der Giorgione der Urheber war, in ſeiner ganzen Ausbildung. Und dieſes darf auch nicht Wunder nehmen, denn der Verf. weiſ't nach, daß dieſes Bild höchſt wahrſcheinlich 1511, alſo im Todesjahr des Meiſters, ausgeführt worden iſt. Der bekannte Anonymus der Morelli, welcher das Bild 1525 im Hauſe des Senators Taddeo Contarino ſah, ſagt nämlich davon, daß Giorgione es unvollendet hinterlaſſen, Sebaſtian del Piombo, welcher im Jahr 1512 ſchon in Rom war, es aber beendigt habe. Außerdem bemerke ich nur noch, daß der Verf. den räthſelhaften Gegenſtand des ſchönen Bildes, eines jungen mit Weinlaub bekränzten Jünglings, welcher rücklings von einem Krieger angefallen wird, nach der Angabe des Ridolfi, als den Celius Plotius, und Claudius beſtimmt, und aus dem Valerius Maximus und Plutarch nachweiſ't, daß der erſte ein ſchöner junger Soldat im Heere des berühmten römiſchen Feldherrn Marius geweſen, dem der letztere (bei V. Maximus Cajus Luscius genannt), ein Kriegstribun und Schweſterſohn des Marius, etwas Ungebührliches zugemuthet und bei dieſer Gelegenheit von jenem erſchlagen worden iſt. Dieſes Gemälde in Wien iſt das wahre Original ſo mancher Wiederholungen, welche man in verſchiedenen Sammlungen Europa's antrifft. Auch ich theile die Anſicht des Verf., daß dieſes wahrſcheinlich das Bild iſt, welches der anonyme Kunſtfreund des Morelli im Hauſe des Zuanantonio Veniero, als von Tizian anführt, und ſeine Anſicht, daß dieſe Benennung vielleicht entſtanden, weil Titian es vollendet haben möchte, hat gewiß viel für ſich. Sowohl dieſe, als die übrigen acht, dem Giorgione beigemeſſenen Bilder ſtammen aus der herrlichen, die große Zahl von 1300 Gemälden enthaltenden Sammlung des Erzherzog Leopold Wilhelm, Statthalters der Niederlande, welche dieſer Fürſt dem Kaiſer Leopold vermachte. Dieſe und die berühmte Sammlung Kaiſer Rudolph II. machen bekanntlich die beiden Hauptbeſtandtheile der Kaiſerlichen Sammlung im Belvedere aus. Indem ich die Beſprechung der Notizen des Verf. in Betreff der übrigen Bilder des Giorgione meinem Buche über den Kunſtſchatz von Wien vorbehalte, möchte ich hier nur noch die Frage aufwerfen, wo drei andere, in dem bekannten Kupferwerk über die Sammlung des Erzherzog Leopold Wilhelm ebenfalls als Werke des Giorgione geſtochene Bilder hingekommen ſein mögen? Es ſind eigentlich drei Landſchaften mit Figuren. Die eine, von D. Boel geſtochene, enthält eine faſt unbekleidete Frau, welche von einem Ritter mit einem Dolche bedroht wird, die zweite die Entführung der Europa, die dritte endlich in der Mitte ein nacktes, am Boden liegendes Kind, auf deſſen einer Seite zwei daſſelbe betrachtende Hirten, auf der anderen einen, ſitzend die Schalmey blaſenden, Alten und eine nur leicht bekleidete weibliche Geſtalt. Beide Bilder ſind von T. van Keßel geſtochen. Daß dieſe Gemälde, von denen die zwei letzten ſehr viel verſprechen, ebenfalls in die Kaiſerliche Gallerie gelangt ſind, dürfte wohl keinem Zweifel unterliegen. Wie aber geht es zu, daß ſie in keinem der Cataloge über dieſelbe aufgeführt werden? Bei der hohen Wichtigkeit, welche die Werke dieſes Meiſters haben, wäre es doch ſehr wünſchenswerth, eine genaue Nachforſchung in dem Bildermagazin des Belvedere anzuſtellen, welches ja notoriſch ſo wichtige Gegenſtände, wie die hiſtoriſch berühmten Cartons des Jan Corneliß Vermeyen aus dem Feldzuge Kaiſer Carl V. nach Tunis enthält, ſo er für dieſen Herrn ausgeführt hatte. Auch der Abſchnitt des Verf. über die 36 in der K. K. Gallerie befindlichen Bilder des Titian enthält viele intereſſante Bemerkungen, auf welche einzugehen, indeß die dieſer Anzeige geſteckten Grenzen überſchreiten würde. Bevor der Verf. auf die Betrachtung der Bilder der zahlreichen Schüler und Nachfolger Titians übergeht, gliedert er dieſelben in vier Gruppen. Bei den Meiſtern der erſten, dem älteren Palma, Cariani, Boniſazio und Paris Bordone, welche ſich mehr der früheren und mittleren Weiſe des Meiſters anſchloſſen, hätte bei den beiden erſten wohl der mindeſtens gleich ſtarke Einfluß des Giorgione erwähnt werden können. Bei der zweiten Gruppe, von der hier Moretto, Lotto und Caliſto di Lodi zur Sprache kommen, wird ſehr richtig der Einfluß der lombardiſchen Schule hervorgehoben, es hätte außer Bergamo aber auch Brescia, die Vaterſtadt des Moretto und Romanino, als ein Hauptſitz genannt werden dürfen. Die Maler, welche er vorzugsweiſe als Bildnißmaler zu einer dritten Gruppe vereinigt, ein Hans v. Calcar, B. Licinio, F. Beccellio, Teoscopoli, ſcheinen mir nicht geeignet, im Sinne der vorigen eine beſondere Gruppe auszumachen. Wohl aber iſt dieſes im vollen Maaße der Fall mit den Meiſtern Polidoro, A. Schiavoni und Tintoret, welche mit P. Veroneſe und den Baſſanos den ſpäteren Abſchnitt der Blüthenepoche der venetianiſchen Schule bilden.

(Der heutigen Nummer liegt ein Beiblatt bei.)

Das Blatt erſcheint wöchentlich einmal. Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Poſtämter des In- u. Auslandes für den vierteljährlichen Preis von 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzſch und Sohn in Berlin.

Beiblatt

zum

Deutschen Kunstblatt.

№ 51. Donnerstag, den 21. December. 1854.

Mit Recht eröffnet hier Palma vecchio den Reihen, denn keiner iſt jenen beiden Häuptern der venetianiſchen Schule ſo nahe verwandt als er. Keine andere Sammlung kann eine ſolche Reihe von Werken dieſes Meiſters aufweiſen, als dieſe, und bei einem Beſuche derſelben im Jahr 1822 gewährten mir dieſe einen ſeltnen Kunſtgenuß. Leider iſt aber auch kein anderer ſo hart von jener furchtbaren Reſtauration mitgenommen worden, als Palma, ſo daß verſchiedene ſeiner Bilder, beſonders das reizende Portrait ſeiner Tochter Violanta, in ihrer jetzigen, bleichen Erſcheinung, bei meinem Aufenthalt in Wien im J. 1839 einen höchſt peinlichen Eindruck auf mich machten.

In Betreff des herrlichen Gemäldes der heiligen Juſtina verwirft der Verf. die alte Benennung Pordenone mit vollem Recht als ganz unzuläſſig, und neigt ſich nach dem Vorgange des Hrn. v. Rumohr, dem ich mich völlig angeſchloſſen, dahin, es für ein Meiſterwerk des Moretto von Brescia zu halten. Eine ſchlagende Beſtätigung erhält dieſe Anſicht durch das Vorhandenſein einer Wiederholung mit Veränderungen in der Familie des Giovanni di Terzi Lana zu Brescia, welche dort ſeit langer Zeit als ein Werk des Moretto aufbewahrt wird, wovon der für das verkannte Kunſtverdienſt dieſes Meiſters beſonders thätige Freiherr v. Ranſonnet dem Verf. ſichere Kunde gegeben hat. Ich kann dieſem noch hinzufügen, daß die Madonna auf einem, mit dem Namen des Moretto und 1541 bezeichneten Altarbilde im Königl. Muſeum zu Berlin (Nr. 197), welches ſich vordem in der bekannten Sammlung des Grafen Teodoro Lecchi zu Brescia befand, ganz dieſelbe Geſichtsbildung, wie die h. Juſtina trägt, ſo daß der Künſtler für beide offenbar daſſelbe Modell benutzt hat.

In Betreff der dem Raphael beigemeſſenen Bilder hat der Verf. alle darüber vorhandenen Nachrichten mit einer ſeltnen Vollſtändigkeit zuſammengeſtellt. Dafür, daß die Madonna im Grünen eins der beiden Bilder Raphaels iſt, welche er nach dem Zeugniß des Vaſari dem Taddeo Gaddi geſchenkt, macht er mit Recht die Nachricht im Baldinucci, worauf auch Paſſavant fußt, geltend. Die darauf befindliche Jahreszahl, welche 1505 und 1506 geleſen werden kann, leſe ich mit dem Verf. 1505, indem mir das Bild, in dem Paſſavant ſehr treffend den Einfluß des Lionardo da Vinci erkennt, im Gefühl, wie in der Stufe der Ausbildung noch eine enge Verwandtſchaft mit dem mit 1505 bezeichneten Bilde der Familie Anſidei in Blenheim zu haben ſcheint. Ich kann mich daher auch nicht überzeugen, daß dieſes Bild ſpäter gemalt ſein ſollte, als die Madonna mit dem Stieglitz in der Tribune zu Florenz, wie Paſſavant angiebt. Ich finde namentlich die Formen der Kinder darin einfacher, und von weniger Feinheit in der Angabe von Flächen in den Conturen, als in den wenigen erhaltenen Theilen der Madonna mit dem Stieglitz, in welchem ihr Kopf auch an die, ſicher 1506 gemalte, h. Familie Canigiani in der Pinakothek zu München erinnert, der Johannes mit dem auf der letzteren aber ſehr nahe übereinſtimmt. Ich halte daher dafür, daß die Madonna mit dem Stieglitz ebenfalls im Jahr 1506 ausgeführt ſein dürfte.

Die heilige Familie mit dem kleinen Johannes, welche ganz willkührlich, wie auch der Verf. nachweiſ't, eine Ruhe in Aegypten genannt wird, ſucht nun der Verf. den großen Namen, welchen es trägt, zu vindiciren. Hier muß ich aber ganz dem Urtheil von Paſſavant beitreten, daß dem Raphael hier nur die Compoſition angehört. Mit ſeinem Tact bemerkt derſelbe, daß die Ausführung nicht einmal unter der Aufſicht von Raphael geſchehen ſein kann, indem er bei ſeinem wunderbaren Gefühl für eine gleichmäßige Abwägung der Figuren in dem gegebenen Raum eine ſo nach einer Seite gedrängte Compoſition nicht zugelaſſen haben würde. Auf der raphaeliſchen Zeichnung, welche hier offenbar benutzt worden, mochte eine entſprechende Figur auf der anderen Seite, etwa ein Engel, aus irgend einer Urſache nicht zur Ausführung gekommen ſein. Sehr richtig macht der Verf. auf eine Verwandtſchaft dieſes Bildes mit der ſogenannten heiligen Familie Franz I. im Louvre aufmerkſam. Auch mir drängte ſich dieſe im Gefühl, in der Formengebung und in der Färbung auf und beſtärkte mich in der Ueberzeugung, daß die Ausführung dieſes Bildes von Giulio Romano herrührt, welcher bekanntlich nach dem Zeugniß des Vaſari an dem Bilde in Paris einen ſehr beträchtlichen Antheil hat. In allen jenen Theilen erinnert überdem das Bild lebhaft an eine der berühmteſten Bilder des Giulio, der Madonna del Gatto in der Kirche Araceli zu Rom. Als ich im Jahre 1839 meine Studien in der Gallerie des Belvedere machte, ſchrieb ich vor dem, Raphael genannten, Bilde der heiligen Margaretha die Gründe nieder, weshalb ich die Ausführung ebenfalls dem Giulio Romano beimeſſen muß, und freute mich, wie in den obigen Fällen, in dem mir erſt ſpäter bekannt gewordenen Werk von Paſſavant, ganz dieſelbe Anſicht ausgeſprochen zu finden. Außer den von letzteren angeführten Gründen, will ich hier noch die dem Giulio eigne, ſehr ſtarke Angabe der Knochen am Handgelenk, wie am Elbogen, geltend machen.

Um nun an dieſem Buch doch auch etwas auszuſtellen, bemerke ich, daß ich zwei Dinge vermiſſe, worauf man bei dem ganzen Plan deſſelben und bei der gewiſſenhaften Umſicht des Verf. Anſpruch machen kann. Das eine iſt eine geſchichtliche Darſtellung der allmähligen Bildung der K. K. Gallerie im Belvedere, das andere eine Charakteriſtik der venetianiſchen Schule an der Spitze derſelben. Erſteres hat der Verf. indeß vielleicht für überflüſſig gehalten, weil er ſich über dieſen Gegenſtand ſchon in der Oeſterreichiſchen Zeitſchrift für Geſchichte und Staatskunſt verbreitet hat, Letzteres erhalten wir vielleicht mit der Vorrede zu dieſem Werk, wozu uns der Herausgeber, Hr. Eitelberger von Edelberg, der ſich dieſer Aufgabe mit der rühmlichſten Genauigkeit unterzogen, Hoffnung macht. Möchte doch dieſe, ſo wie das ganze Werk recht bald nachfolgen!

Die Bauwerke in der Lombardei vom 7. bis 14. Jahrh. Gez. u. durch hist. Text erläutert v. Friedr. Osten. 8. Hft. Taf. 43—48. Fol. 4 Thlr. — Darmstadt, C. W. Leske.

Kirchenmöbel und Utensilien a. d. Mittelalter u. d. Renaissance in den Diöcesen Cöln, Trier u. Münster. Herausgeg., gez. u. gest. v. J. C. Schmidt. 1. Bd. 2. Lief., enth. Taf. 6—11. Fol. 2½ Thlr. — Trier, Lintz'sche Buchh.

Altchristliche Baudenkmale Constantinopels vom 5. bis 12. Jahrh. Auf Befehl Sr. Maj. d. Königs von Preußen aufgenommen und historisch erläutert v. W. Salzenberg. Im Anhange des Silentiarius Paulus Beschreibung der Agia Sophia, metrisch übersetzt und mit Anmerkungen versehen v. Dr. C. W. Kortüm. 40 Taf. in größtem Fol.-Form. in Kupferstich, Lithographie u. prächtigstem Farbendruck. Mit Text. Pr. 60 Thlr. Erste Prachtausgabe 75 Thlr. — Kugler wird ausführlich auf dieses ausgezeichnete und einzige Werk zurückkommen.

Die romanische Kirche zu Schöngrabern in Nieder-Oesterreich. Ein Beitrag zur christlichen Kunstarchäologie von Dr. Gustav Heider. Mit 3 Taf. Abbild. u. 35 in den Text eingedruckten Holzschnitten. — Wien, C. Gerold u. Sohn. — Lübke wird den Lesern des D. Kunstbl. über dieses Werk berichten.

Geschichte der Baukunst von Franz Kugler. Erste Lief. — Stuttgart, Ebner u. Seubert. — Endlich der Anfang des langerwarteten Buches. Der Vers. beginnt mit I. dem alten Aegypten, und geht dann II. zu den alten Völkern des mittlern Asiens über, zu Alt-Babylon, Assyrien, Medien, Neu-Babylon, Persien. Dann folgen III. die Phönizier und Israeliten. Endlich IV. das Pelasgerthum und seine Ausläufer, die alten Völker des mittleren Italiens, vornämlich die Etrusker. Jeder Abschnitt beginnt mit einer Einleitung, welche übersichtlich den Gesammtcharakter der Gruppe zusammenfaßt, von dem Lande, dem Volke und Beider Mittel, von den obwaltenden Bedingungen und Verhältnissen handelt. Zahlreiche Citate unter dem Text führen auf die Quellenschriften zurück und nennen insbesondere diejenigen Werke, in welchen die bildlichen Original-Aufnahmen der betreffenden Monumente enthalten sind. Gleichwohl sind zur unmittelbaren Erläuterung eine Menge von Illustrationen holzschnittlich oder als beigegebene Stiche dem Texte eingestreut, und zwar ist es so eingerichtet, daß sie zugleich eine Ergänzung der Architekturtafeln des bekannten Guhl-Caspar'schen Atlasses zum Kugler bilden.

Die Kupferstichsammlung von Friedrich August II., König von Sachsen. Von J. G. A. Frenzel. 4. Geh. 2½ Thlr. — Leipzig, R. Weigel.

Historische und kritische Beiträge zur Restauration des Ulmer Münsters. — Stuttgart, gedr. b. Chr. Fr. Cotta's Erben.

Neapel, von St. Martino aus gesehen. Eine Beigabe zu G. F. Bolte's Panorama von Neapel von G. Stier. Mit einem lithogr. Plane. — Berlin, Selbstverlag von G. F. Bolte. — Eine mit poetischer Wärme abgefaßte Beschreibung der schönen Parthenope, die zugleich genau genug ist, daß sie als Fremdenführer dienen kann, welches auch durch den ausreichend großen, sehr fein und sorgfältig gearbeiteten Plan unterstützt wird. Da die Beschreibung sich an das Bolte'sche Panorama anlehnt, so wird es den Besitzern desselben ein sehr angenehmer Cicerone sein. Wir benutzen diese Gelegenheit, unsern Lesern mitzutheilen, daß der Kupferstich (man vergleiche über denselben Nr. 19, Beibl.) im Saale des Kunstvereins, so wie bei Schneider u. Comp., Unter den Linden 19, ausgestellt ist.

Des types et des manières des maitres graveurs pour servir a l'histoire de la gravure en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas et en France p. Jules Renouvier. XVI. siècle. — Montpellier, Boehm. — Seymann wird näher hierüber berichten.

Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels.

I. Einzelne Blätter.

Der Stadt-Weinkeller, s. g. Rathskeller in Bremen. 2 Bl. Rechter und linker Flügel. Gez. u. lith. v. Borgel. Qu.-Fol. Farbendr. 3 Thlr. — Bremen, Kraus.

Partie bei Meran. Mondscheinlandschaft. Gem. v. Heilmayer, lith. v. J. Wölffle. (Gegenstück zur Mondnacht auf der Alpe.) Qu.-Fol. Tondr. 1⅓ Thlr. — Wien, L. T. Neumann.

Schleichhändler in Nord-Tyrol. Gem. v. Heilmayer, lith. v. J. Wölffle. (Gegenst. zur Mondnacht in Süd-Tyrol.) Fol. Tondr. 1⅓ Thlr. — Ebend.

Der Gemsjäger auf Besuch. Gem. v. Fr. Gauermann, lith. v. A. Kaiser. Gr. Qu.-Fol. Tondr. 2⅔ Thlr. Col. 5⅓ Thlr. — Wien, F. Paterno.

Ein Morgen in Lorenburg. (Kaiser u. Kaiserin von Oesterreich spazierend.) Gez. u. lith. v. F. Wolf. Fol. Tondr. 1 Thlr. Col. 1⅓ Thlr. — Ebend.

Sebastopol aus der Vogelschau, vom Meere aus aufgenommen u. gez. v. Gueston. Qu.-Fol. Farbendr. ⅔ Thlr. — Carlsruhe, J. Veith.

Bomarsund während d. Bombardements a. 15. Aug. 1854. A. d. Vogelschau. Gez. am Bord d. Bulldog v. Th. Dolby. Qu.-Fol. Farbendr. ½ Thlr. — Ebend.

Kronstadt mit Umgebung, a. d. Vogelschau v. Gueston. Qu.-Fol. Farbendr. ⅔ Thlr. — Ebend.

Betender Knabe. Gez. v. Th. Rabe, lith. v. A. Günther. Kl. Fol. Chin. Pap. ½ Thlr. — Berlin, R. Violet.

Die Heimkehr. Gem. v. Otto Meyer, lith. v. A. Günther. Fol. Tondr. ⅔ Thlr. — Ebend.

Auf dem Schulwege. Lith. v. A. Haun. Fol. Chin. Pap. 1 Thlr. — Ebend.

Zur Heimfahrt über den See. Auf Stein estompirt v. A. Haun. Qu.-Fol. Chin. Pap. 1⅓ Thlr. — Ebend.

Rückkehr aus der Stadt. Gez. u. lith. v. A. Haun. Qu.-Fol. Tondr. 1⅓ Thlr. — Ebend.

Die heilige Familie. Gem. v. Rafael, gest. v. F. Forster. Carlsruher Kunstvereinsblatt für 1854. Fol. — Leipzig, Rud. Weigel.

Alexander v. Humboldt. Portrait nach dem Gemälde von Emma Gaggiotti-Richards in schw. Kunst radirt u. gest. v. Paul Habelmann. 13⅔" hoch, 10½" br. Epreuves d'artiste. Chin. Pap. 8 Thlr. Vor der Schrift 5⅓ Thlr., nach der Schrift 3 Thlr. — Berlin, A. Duncker. — Das Original, welches sich auf der diesjährigen Berliner Kunstausstellung befand, ist in den Besitz Sr. K. Hoheit des Prinzen von Preußen übergegangen.

Emma Gaggiotti-Richards, Portrait, gem. v. ihr selber. In schw. Kunst gest. v. H. Dröhmer. Epreuves d'artiste a. ch. 4⅓ Thlr. Vor der Schrift 3⅓ Thlr., nach d. Schrift 2⅓ Thlr. — Ebend. — Das Originalgemälde, den Besuchern der diesjährigen Berliner akademischen Ausstellung bekannt, befindet sich im Besitz J. M. d. Königin von England.

Ansicht von Düsseldorf, mit Randbildern. Aquarell von Caspar Scheuren. Lith. v. Sonderland. Qu. Fol. Farbendr. 2 Thlr. — Düsseldorf, Arnz u. Comp.

Das kleine Crucifix, oder der Degenknopf des Kaisers Maximilian. Kupferstich v. Alb Dürer. Photogr. 16. 1 Thlr. — Nördlingen, C. H. Beck'sche Buchh.

Großvaters Besuch. Gem. v. J. G. Meyer von Bremen, lith. v. C. Fischer. Fol. 2½ Thlr. — Düsseldorf, Buddeus'sche Buchh. (Ed. Schulte.)

Franz Joseph I., Kaiser von Oesterreich, lebensgroßes Portrait. N. d. Natur gem. v. F. Dürck, lith. v. Franz Hanfstängl. Imp. Fol. Tondr. 2½ Thlr. — Dresden, Fr. Hanfstängl.

Die Processentscheidung. Gem. v. G. Flüggen, galvanogr. v. F. Hanfstängl. Qu. Imp. Fol. 4 Thlr. — Ebend.

Richard III. und die Kinder Eduards des Vierten. Gem. v. Stilke, in Mezzotinto gest. v. Fr. Oldermann. Fol. 4 Thlr. — Berlin, Fr. Oldermann.

II. Größere Werke.

Die Industrie-Ausstellungs-Halle zu München 1854. Imp. 4. 1 fl. 12 kr. rhein. oder 21 Sgr. — München, Georg Franz. — Das Heft enthält 3 Blätter, welche, von Heubach und Krug gezeichnet und von J. C. Riegel und Franz Hablitschek in Stahl gestochen, eine perspektivische Ansicht der Hauptfronte, eine Innenansicht und einen geometrischen Aufriß, Längendurchschnitt ꝛc. darbieten. Von allen Abbildungen, die in kleinerem Format von dem Münchener Industriepallaste erschienen sind, müssen wir die in diesem Hefte enthaltenen für die besten erklären. Sie haben heitere Erinnerungsblätter sein sollen und werden jetzt für Manche sehr traurige sein. Immer aber ist die Zahl derer, welche die Pflicht in diesem trüben Sommer an die Krystallhalle fesselte, nicht geringe, und diesen möge das Heft empfohlen sein.

Album der Neuzeit. Eine ausgewählte Sammlung von Lithographieen nach den besten neueren Bildern aller Schulen, so wie nach weniger bekannten Bildern alter Meister lith. u. herausgeg. von Alfred Bournye. Düsseldorf u. Paris. 1. Hft. Pr. 2 Thlr., einzelne Blätter 17½ Sgr. — Leipzig, in Comm. bei R. Hoffmann. — Es ist ein sehr löbliches Unternehmen, durch gute Lithographieen die Staffeleibilder der Neuzeit und der Gegenwart einer noch weiteren Verbreitung entgegenzuführen, als ihnen dieselbe bei den Wanderungen durch die verschiedenen Kunstvereinskreise zu Theil werden kann, namentlich da das Gute dabei leicht festgehalten und durch Uebergang in den Privatbesitz dem ferneren Allgemeingenusse entzogen wird. Daß man dabei nur das Hervorragende und Beste berücksichtigt, ist eine selbstverständliche Bedingung, daß man alle Schulen in's Auge fassen will, eine löbliche Vielseitigkeit; nur macht gerade diese Absicht, so wie die andere, daß auch die weniger bekannten Bilder alter Meister mit hineingezogen werden sollen, den Wunsch um so reger, daß in der Anordnung des Ganzen irgend ein schärfer begrenztes Prinzip, z. B. das der historischen Folge oder der jedesmaligen Gegenüberstellung verschiedener Schulen, möchte adoptirt werden. In dem vorliegenden ersten Hefte empfangen wir 1) die rauchende Zigeunerin von Martin in München, 2) Genua von H. Mevius in Düsseldorf, 3) Nach der Schlacht, Genrebild von C. Böttcher in Düsseldorf, 4) Schwei-

zer Dogge mit Jungen von R. Coller in Zürich. Das ist Mannigfaltigkeit genug. Im zweiten Heft werden Blätter von Lessing, Achenbach, Kaufmann, Weber und Tidemand erscheinen. Somit wird es Namen enthalten, welche allerdings nach dem von ihnen erworbenen Rufe unbedingter in die erste Reihe gestellt werden, als diejenigen des ersten Heftes. Nun braucht sich gerade die Innehaltung der oben als nothwendig bezeichneten Bedingung nicht an die klangvollsten Namen zu knüpfen, dennoch aber muß die Trefflichkeit des Bildes seine Wahl rechtfertigen, und zwar ebensosehr, ja fast mehr die Trefflichkeit der Idee, als die der Ausführung. Letztere mag wohl zu der Wahl des Bildes von Martin das ihrige gethan haben. Auch das Böttcher'sche Bild spricht nicht unmittelbar durch die Composition an, welche etwas absichtlich Angeordnetes hat. — Was die lithographische Ausführung betrifft, so ist sie geschickt und frisch, aber etwas nach französischer Art auf den Effekt gearbeitet, hier und dort sorgfältig, an vielen Stellen aber nachlässig. So ist das Wasser bei Genua möglichst fern von jeder naturgetreuen Darstellung. Wolle man diesen Winken für die nächsten Hefte eine geneigte Aufmerksamkeit schenken.

Album von Cöln. Photographisch dargestellt von J. F. Michiels. Enthaltend: St. Apostelkirche. St. Gereonskirche. St. Severinskirche. Rathhaus. Alter Markt. Kopf der Medusa. Dom, Südostseite. Dom, Südportal. Dom, Westportal. Dom, Ostseite. Kreuzigung Christi, Relief. Das heilige Abendmahl, Relief. Glasgemälde aus d. J. 1509. Glasgemälde aus dem J. 1846. Fol. u. Qu.-Fol. 28 Thlr. Einzelne Blätter à 2 Thlr. — Cöln, F. C. Eisen's Verlag.

Der Unterricht im Landschaftszeichnen. Vorlegeblätter für Schulen, angehende Künstler und Dilettanten. Von J. Tempeltei. Gr. Qu. 4. 1. Hft. 20 Sgr., 2. Hft. 22½ Sgr. — Berlin, B. Freundt u. Comp.

Landschaftliche Studien a. d. Nachlasse des Hofmalers Ernst Fries, so wie ausgeführte Landschaften nach Handzeichnungen neuerer Meister. 2. u. 3. Hft. Kl. Qu.-Fol. à 1 Thlr. 6 Sgr. — Heidelberg, L. Meder.

Album Sr. Maj. des Königs Ludwig von Bayern. III. Jahrg. 3. Lief., enthaltend: Cathedrale von Caen; nach der Aquarellzeichnung von Ihrer Königl. Hoheit der Frau Großherzogin Mathilde von Hessen lith. v. Doll. Familienscene aus Istrien, gem. v. Kaltenmoser, lith. v. J. Wölffle. Feste Salzburg, gem. v. Aug. Seidel, galvanographirt v. F. Würthle. Prosopeion steht den Argus um Schutz ihres Baumes gegen einen Waldstrom an; gem. v. G. Hiltensperger, lith. v. A. Arnst. Tempel des Zeus in Selinunt, gem. v. L. von Klenze, lith. v. G. Seeberger. Das Johanneskind bei Zacharias, gem. v. M. E. Freifrau von Freiberg, lith. v. C. Feederle. Fol. 5 Thlr. — München, Piloty u. Löhle. — Wir werden darauf zurückkommen.

Lindemann-Frommels Skizzen und Bilder aus Rom und der Umgebung. VII. Hft. Gr. Fol. 3½ Thlr. — Stuttgart, Franz Köhler.

Hogarth's Werke in verkleinerten aber vollständigen Copien von E. Riepenhausen. Neue Ausgabe v. H. Loebel. Mit Erklärungen v. G. C. Lichtenberg. Lief. 1—12. Subsc.-Pr. d. Kupfer broch. 8 Thlr., des Textes broch. 2 Thlr., Supplementhefte der Kupfer mit Text in 12 Lief. 11 Thlr. 6 Sgr. — Göttingen, Dietrich'sche Buchh. Berlin, Besser'sche Buchh. (W. Hertz.)

Le Rhin, monumental et pittoresque. Aquarelles d'après Nature, lith. en plus. teintes p. Fourmois, Lauters et Stroobant, texte p. L. Hymans. Prix souse. pour la grande édition, gr. in fol. 10 fr. p. livr., pet. in fol. 7 fr. p. livr. — Bruxelles, Gand et Leipsic, C. Muquardt. — Der Rhein ist ein Gegenstand, der nie genug beschrieben, ein Lied, das nie ausgesungen werden kann. Darin allein schon liegt Berechtigung genug zu einer neuen Ausgabe von Abbildungen seiner Schönheiten und Herrlichkeiten. Eine andere liegt in der tüchtigen Weise, in der es, nach der ersten, vorliegenden Lieferung zu urtheilen, geschehen wird. Wir sehen Gutenfels, das alte Kaufhaus in Coblenz und das Grabmal der heil. drei Könige im Dom zu Cöln nach den Aquarellen der genannten Künstler in Tondruck wiedergegeben. Das Kaufhaus von Lauters ist am besten herausgekommen. Dem Landschaftsbilde (Gutenfels) hätten wir etwas mehr Nüancirung in den Tönen, etwas mehr Fernluft gewünscht. Der Text, obwohl unterhaltend und anmuthig (in franz. Sprache) geschrieben, ist mehr für ausländische als für deutsche Leser und es fragte sich, ob ein deutscher Text, der die reiche deutsche Rheinpoesie ebenso berücksichtigte, wie die vorliegenden vier Textseiten sich in den französischen, englischen und italienischen Dichtern zu Hause zeigen, nicht eine lohnende Beigabe wäre. Die Frau Prinzessin von Preußen hat die Zueignung des Unternehmens, welches in zehn Lieferungen erscheinen wird, angenommen.

Das Alphabet des Meisters E. S. Photogr. in 23 Bl. Fol. 16 Thlr. — Nördlingen, C. H. Beck'sche Buchh.

Aquarellen auf Stein von Georg Engelhardt. 6 Bl. Heft I. 6 Thlr. Einzelne Blätter à 1 Thlr. — Berlin, Wilhelm Korn (Schiffbauerdamm 23). So wie man heutzutage durch die Hülfe der Photographie die Radirungen und Handzeichnungen großer Meister in einer Weise nachgebildet hat, welche kaum den Unterschied zwischen Copie und Original ahnen lassen, so geben diese Blätter in Steindruck das Aquarell so getreu wieder, daß man die unmittelbare Pinselführung sieht. In der That werden diese Sachen gleich auf den Stein gemalt, wozu der Drucker die eigenthümliche Farbe liefert und wozu, da der Stein dieselbe leicht aufsaugt, eine sichere und ihrer Sache gewisse Hand gehört. Dann beginnt Hr. Korn seine Operation und bald sieht der Künstler sein Aquarell verhundertfacht vor sich liegen. Es war sehr wohlgethan, daß Korn sich zum Debüt in dieser Art der Vervielfältigung mit einer so geschickten Hand, wie die Engelhardts, verband. Beliebt auf den Ausstellungen durch seine poetischen Darstellungen der Schweiz hat er auch hier mit frischer und freier Handbewegung schweizerische Scenerieen von großem Reiz aus seiner reichen Mappe mitgetheilt. Die sechs Blätter dieses Heftes sind in schwarzer oder bräunlicher Sepia ausgeführt. Wir hören aber, daß die Unternehmer sich von dem Versuch farbiger Aquarellen denselben Erfolg versprechen und dabei mit einer bedeutend geringeren Anzahl von Platten auszukommen hoffen, als sonst der Farbensteindruck erfordert. Zu bemerken ist noch, daß diese Sachen sehr gute Vorlegeblätter zum Nachtuschen abgeben müssen.

C. Frommel's Zeichnenwerk. — Carlsruhe, C. Frommel. Stuttgart, Franz Köhler. — Dieses mit großem Fleiße gearbeitete Werk umfaßt 48 Blätter in Steindruck, welche, vom Einfachsten und Leichtesten aufsteigend, den Zögling in der landschaftlichen Zeichnung durch alle Stadien seines Darstellungskreises führen. Was die Anlage des Werks sehr vortheilhaft auszeichnet, ist daß jeder Strich darin draußen, in und vor der Natur gemacht wurde. Darum hat auch der kleinste Gegenstand darin ein originelles Gepräge; es guckt nicht überall der Zeichnenlehrer heraus, sondern es sieht sich vielmehr an, wie ein wohlgeordnetes Skizzenbuch. So erscheinen auch schon auf dem dritten Blatte benannte Größen, und eine Hütte aus dem Murgthal steht dicht neben einem Thore aus dem alten Schloß Baden. Allmählig geht es zu größeren Ansichten aus den schönen Gegenden Badens fort. Die äußere Ausstattung ist höchst gefällig. Wer den Künstler bis über die Grenzen dieses Werkes hinaus folgen will, der wird eine noch reichere Ausbeute in dem bekannten, sehr empfehlenswerthen landschaftlichen Original-Radirungen desselben finden.

Illustrirte Bücher.

Lieder eines Erwachenden. Von Moritz Graf Strachwitz. Fünfte, durch 98 Holzschnitte nach Zeichnungen von F. Kosla illustrirte Pracht-Ausgabe. 4. Eleg. broch. in ultramarinblauem, mit Silber bedrucktem Umschlage. Pr. 2 Thlr. Höchst eleg. geb. mit Goldschnitt und Deckelpressung in Gold von R. Schubert in Berlin Pr. 3 Thlr. — Breslau, Trewendt u. Granier. Berlin, Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung. — Papier, Druck und sonstige Ausstattung sehr brillant. Was die Illustrationen betrifft, so enthalten dieselben in den Initialen an Erfindung und Ausführung viel Reizendes. Die größeren figürlichen Darstellungen dagegen sind meistens sehr schwach, ja mitunter ohne Verständniß der Dichtung entworfen.

Zeitung.

Berlin. Der Maler Hans Gude ist zum Lehrer der Landschaftsmalerei an der Königl. Kunstakademie in Düsseldorf ernannt und ihm das Prädikat „Professor" verliehen.

Die Berichte über die angemeldete Betheiligung preußischer Gewerbtreibender an der im nächsten Jahre in Paris abzuhaltenden Industrie-Ausstellung sind aus den einzelnen Regierungsbezirken zum größten Theil hier eingegangen. Darnach sind im Ganzen 1412 Anmeldungen gemacht, und zwar aus der Provinz Preußen 11, aus Posen 14, aus Pommern 26, aus Sachsen 70, aus Schlesien 110, aus Brandenburg 278, aus Westphalen 255 und aus der Rheinprovinz 646. Die Betheiligung stellt sich daher in der That etwa auf das Doppelte derjenigen, welche sich im Jahre 1851 für die Londoner Industrie-Ausstellung kund gab. — Für die Kunst-Ausstellung in Paris sind aus dem preußischen Staate 98 Künstler angemeldet worden. Die Anmeldungen erfolgten bei den Königl. Kunstakademieen. Es sind bei der Königl. Akademie der Künste zu Berlin die Anmeldungen von 24 Malern, 13 Bildhauern, 2 Anmeldungen von Architekturwerken und 9 Anmeldungen von Kupferstichen, Graveur- und Medailleurarbeiten, zusammen 49, eingegangen. Bei der Kunstakademie zu Düsseldorf haben 47 Maler und bei der Kunstakademie in Königsberg 2 Maler ihre Betheiligung angemeldet. Diese Künstler werden im Ganzen 124 Gemälde, 37 Sculpturwerke, 2 Architekturwerke, 14 Kupferstiche und 2 Sammlungen von Graveur- und Medailleur-Werken ausstellen. (B. C.)

K. T. Düsseldorf. Carl Hübner ist am Schlusse der Kunstausstellung in Brüssel wegen seines Bildes „Rettung aus der Feuersbrunst" durch die Hand des Königs der Belgier unter den lautesten Beifallsbezeugungen der Zuschauer mit dem Leopold-Orden geschmückt worden. Ein kleineres Bild „Die Ueberraschung" ist angekauft, um dort als Stich oder Lithographie unter die Actionäre vertheilt zu werden. — Das Comité der Kunst- und Industrie-Ausstellung zu Newyork hat Hübnern Namens der Regentschaft ein Ehrendiplom und eine schöne Medaille verehrt.

Frankfurt a. M. Ein Gesuch des Vorstandes des germanischen Museums in Nürnberg, Freiherrn v. Aufseß und Dr. Berg, um Ueberlassung der als Bundeseigenthum hier befindlichen Bibliothek der vormaligen National-Versammlung wurde auf Befürwortung der Reklamations-Commission von der Bundestags-Versammlung genehmigt, und die Bibliothek wird nun den Bittstellern überantwortet werden. (Fr. J.)

München. Bei der Abfassung des amtlichen Generalberichts über die Industrie-Ausstellung wird die zwölfte Gruppe — Leistungen der bildenden Künste — von dem Professor Phil. Foltz behandelt werden.

Paris. Die „Revue des beaux arts" meldet, daß das Institut von Frankreich an die Stelle des bekanntlich im Juli gestorbenen Paolo Toschi den Kupferstecher Professor Jakob Felsing in Darmstadt zum auswärtigen Mitgliede der Akademie der Künste mit dem Rechte der Theilnahme an den Sitzungen erwählt habe.

Delécluze hat in einer der letzten Nummern des Journal des Débats eine Notiz über Ingres' neueste Arbeiten gegeben. Unter diesen zeichnet sich ein historisches Bild, die Jungfrau von Orleans bei der Krönung Karls VII., aus. Die Jungfrau ist in voller Rüstung, mit ihrer Fahne, dargestellt: der König auf dem Throne, von seinem Hofstaat umgeben. Außer diesem historischen Bilde sieht man in Ingres' Werkstatt noch mehrere gelungene Portraits: das des Herzogs v. Broglie, das der Fr. v. Moitessier und das des kürzlich verstorbenen Bildhauers Bartolini in Florenz. An seiner „Jungfrau mit der Hostie" hat J. mehrere Veränderungen angebracht.

Rom. Die Ausgrabungen, welche in der der Propaganda gehörenden Tenuta Sta. Agata de petra aurea mit so vielem Erfolg begonnen waren, haben sehr bedeutende Resultate geliefert. Es hat sich bestätigt, daß die gefundene Basilika die, an der Via Nomentana belegene, des Papstes Alexander I. ist, welche nur durch Itinerarien bekannt war, und zwar hat man das Grab desselben aufgefunden, welches, wie gewöhnlich bei Märtyrergräbern, den Altar bildet. Die Inschrift desselben bezeugt, daß ihm von einem römischen Bischofe, dessen Namen bis auf den Anfangsbuchstaben verloren ist, dieses Heiligthum geweiht werden sei, nach der Schrift zu urtheilen im vierten Jahrhundert. Eine breite Treppe, von vielen Stufen, führt hinab zum Grabe, welches von Säulen aus kostbarem Gestein umgeben ist. Die Basilika selbst ist nicht im Tuf nur ausgegraben, sondern gemauert, und mehrere Säulen derselben sind bereits gefunden. Der Fußboden besteht aus Marmorplatten, meistens mit Inschriften; offenbar hatten viele am Grabe des Märtyrers sich bestatigen lassen. Die heftigen Regengüsse der letzten Wochen hemmen die Arbeiten sehr; doch werden dieselben besonders durch den rastlosen Eifer des Hrn. Visconti, des Commissars der Alterthümer, nach Möglichkeit gefördert. Einen genaueren Bericht wird man wohl mit nächstem aus der Feder dieses Gelehrten erhalten. Die Wichtigkeit der Entdeckung einer, verhältnißmäßig so wohl erhaltenen, so reich verzierten Basilika aus so alter Zeit ergiebt sich von selbst; auch soll sich der Papst sehr für dieselbe interessiren und die Absicht hegen, selbst der Eröffnung der das Hauptgrabmal umgebenden Gräber beizuwohnen, von denen man sich wichtige Resultate verspricht. Man hofft, das alte Gebäude ziemlich wieder herstellen zu können. (A. Z.)

Kunstvereine.

Zur Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst auf Grund der in Nr. 34 abgedruckten Statuten haben ferner die Vereine von

Karlsruhe*), **Lübeck, Pesth** und **Halle**

ihren Beitritt erklärt.

Looff. — Gotha.
F. Eggers. — Berlin.

*) Mit Vorbehalt der Genehmigung der General-Versammlung.

Briefwechsel.

Hr. Rkt. in L.: Sofort expedirt. — Hr. L. in R.: Soll gern benutzt werden, doch können wir baldige Verwendung nicht in Aussicht stellen. — Hr. Gec. F. in M.: Mit Dank empfangen und wird nach stattgehabtem Gebrauch ebendamit auf dem bezeichneten Wege zurückgelangen. — Hr. Dr. G. H. in W.: Dank! S. d. heutige Beiblatt. — Hr. J. Gr. in R.: Nur her damit! — Hr. F. M. in Wiesb.: Wir danken für die nützlichen Beiträge zu einer Angelegenheit, welche wir im Auge behalten und worauf wir an passender Stelle zurückkommen werden.

Dem freundlichen, unbekannten „Abonnenten", welcher uns an unserem Geburtstage einen Abguß des vatikanischen Apoll nebst einer poetischen Gratulation gesandt hat, sagen wir für diese höchst angenehme Ueberraschung unsern herzlichsten und ergebensten Dank.

Im Verlage der Fr. Linh'schen Buchhandlung zu Trier ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς.

Das

Handbuch der Malerei vom Berge Athos

aus dem

handschriftlichen neugriechischen Urtext übersetzt,

mit

Anmerkungen von Didron d. Ält. und eigenen

von

Godeh. Schäfer,

Doktor beider Rechte, Pastor zu U. L. F. in Trier u. s. w.

470 Seiten gr. 8. geh. 2 Thlr. 20 Sgr.

Durch vorstehende Uebersetzung und Behandlung soll das von Didron, dem Herausgeber der Annales archéologiques und einem der ersten Archäologen Frankreichs, zuerst entdeckte und im J. 1845 ins Französische von Paul Durand übersetzte Manuscript, welches in der Malerschule des Berges Athos seit Jahrhunderten als Typus gilt, dem deutschen Publikum zugänglich gemacht werden. Es enthält dasselbe:

1) In der Einleitung die Art und Geschichte der Entdeckung des Manuscripts und seiner Publikation, nebst Vorwort über die deutsche Ausgabe.

2) Nach einer Vorübung für die Maler, Dedikation an die h. Jungfrau u. s. w. im ersten Buch das Technische der Bereitung der Farben, der Pinsel, des Gypses, des Grundes u. s. w. in 72 §§. Dann im zweiten Buch die Art und Weise der Darstellung der wichtigsten Scenen und Personen des alten Testaments; im dritten Personen, Scenen, Parabeln u. s. w. des neuen Testaments, besonders nach der Apocalypse; Darstellung der Heiligen im Allgemeinen und Besonderen, der allgemeinen Concilien, zuletzt Vertheilung der einzelnen Bildwerke in der Kirche und den Klöstern, nebst Inschriften und sonstigen Specialitäten.

Der Anhang enthält Mittheilungen über die h. Iconographie in Rußland nach Sabatier.

Das ganze Werk bietet dem Archäologen ebensoviel Interessantes als dem Maler; der Theolog findet darin viele Beziehungen zum Dogma und der Kirchengeschichte; durch die beigegebenen Noten von Didron u. s. w. und den Anhang ist es möglich, manche Beziehungen zwischen der orientalischen und occidentalischen Kirche aufzufinden; für den Philologen geben die Noten der deutschen Uebersetzung das Verhältniß des Neugriechischen zum Altgriechischen an; jeder gebildete Leser wird darin viel Lehrreiches finden und das Buch nicht ohne Befriedigung aus der Hand legen.

Leipziger Kunstauction.

Der Catalog mehrerer Sammlungen gewählter Kupferstiche, schöner und seltener Radirungen und Arbeiten in anderen Stichgattungen, schöner Kupferwerke ꝛc., als der der verstorbenen Herren Professor Forssell in Stockholm, J. A. G. Lehmann in Königsberg u. A., welche den 22. Januar 1855 und folgende Tage zu Leipzig versteigert werden sollen, ist durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen. **Rudolph Weigel.**

Deutsches Kunstblatt.

Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe.

Organ der Kunstvereine von Deutschland.

Unter Mitwirkung von

Kugler in Berlin — **Passavant** in Frankfurt — **Waagen** in Berlin — **Wiegmann** in Düsseldorf — **Schnaase** in Berlin — **Förster** in München — **Eitelberger v. Edelberg** in Wien.

Redigirt von **F. Eggers** in Berlin.

№ 52. **Donnerstag, den 28. December.** **1854.**

Inhalt: Ein Wort für die vielfach angefochtenen Studien deutscher Künstler in der Kunstschule von Antwerpen. Heinrich J. Finke. — Die Berliner Kunstausstellung. VII. Genrebilder. (Schluß.) — Aus der Schweiz. — Die Erbauung des dem Churfürsten Moritz von Sachsen im Dome zu Freiberg 1563 errichteten Monuments ꝛc. Von G. v. Berlepsch. (Schluß.) — **Zeitung.** Berlin. Halberstadt. Wien. Karlsruhe. — **Kunstvereine.** Der Kunstverein zu Köln. — Briefwechsel.

Ein Wort für die vielfach angefochtenen Studien deutscher Künstler in der Kunstschule von Antwerpen.

Seit Jahren wandern von deutschen Akademien, aus deutschen Werkstätten studirende Künstler nach Antwerpen, um in der dortigen Akademie zum heiligen Lucas, oft noch im vorgerückten Mannesalter, — malen zu lernen.

Ein Theil deutscher Meister betrachtet den Einfluß dieser belgischen Schule als dem deutschen Kunststreben geradezu verderblich; in der jüngeren Künstlerwelt jedoch gelten die Studien im Antwerpener Malersaal, unter Leitung des Genremalers und Professors Deichmann, gewissermaßen als das letzte Mittel, um eine oft unheilbare deutsche Palettenkrankheit zu überwinden. Diese Krankheit bewirkt eine ganz besondere Magerkeit, Trockenheit und Dunkelheit des Colorits; und obgleich man hie und da eine derartige krankhafte Palette, selbst bei Staffelei-Oelbildern angewandt, als stylgerecht bezeichnet und in Schutz genommen hat, oder doch den Mangel eines kräftigen, gesunden Colorits, den Mangel an jedwedem Farbensinn als die Eigenthümlichkeit einer höheren Gattung von Malergenies zu betrachten geneigt war, so schwang sich das deutsche Kunstpublikum doch in den seltensten Fällen bis zu dem Verständniß dieser Ansichten empor. Es ging kalt oder gar lächelnd an Bildern vorüber, die nicht einmal durch Gewinnung des Schmelzes, den der Fleiß altdeutscher Meister doch stets erreicht hat, für den Mangel an Ton und Farbe entschädigten. Zudem fingen auch immer mehr deutsche Künstler an, die Meinung zu hegen, bevor von einer stylgemäßen Färbung die Rede sein könne, müsse man wohl im Stande sein, eine Studie nach der Natur leicht, licht, voll und gut modellirt, herausspringend aus der Leinwand malen zu können. Sie glaubten, daß, um das Unwesentliche, die Zufälligkeiten der Erscheinung im geistigen Wesen derselben aufgehen zu heißen, ein Wissen erforderlich sei, das ein Können voraussetze, und daß ein wahrhaft stylgemäßes Colorit einen feinen Farbensinn fordere, der durch fleißige Uebungen und Studien nach der Natur ausgebildet werden müsse und welcher vor Allem auch durch ein wohlverstandenes, gesundes Traktament der Farbe, durch ein „Malenkönnen" zu unterstützen sei. So kommt es, daß man sich auch bei uns mehr und mehr den Coloritstudien zugewandt hat, daß man zugleich den Werth der Technik, den Werth dessen, was man Kunsthandwerk nennen möchte, mehr und mehr einsehen lernte und deshalb sich nicht selten von den Akademien hinweg nach der bescheidenen Werkstattbildung der alten Meister sehnte, wo dem jungen Schüler schon Manches beim Farbenreiben zuwachsen mußte, was der deutsch-akademisch geschulte Künstler oft noch in späteren Jahren vermißt. Und wenn sich nun, um „malen zu lernen", was eben hier nichts anderes heißen kann, als eine gesunde Behandlung der Farbe, eine gesunde Technik gewinnen lernen, so viele junge und ältere Künstler von deutschen Akademien, aus deutschen Werkstätten nach Antwerpen wenden; wenn wir sehen, wie die Meisten, welche von dort zurückkehren, auch wirklich ihren Zweck erreicht haben, und doch wissen, daß der Stuhl, auf dem einst der geniale Verstandescolorist Rubens als Präsident besagter Akademie gesessen, seit lange leer ist und in einem Glaskasten aufbewahrt wird: so muß man sich zum mindesten fast geneigt fühlen, an besondere Geheimnisse zu glauben, die besagter Rubens der Antwerpener Akademie testamentarisch vermacht hat.

Wir haben aus eigener Anschauung die Studienart im Malersaale zu Antwerpen kennen lernen, und wollen als ein ziemlich uneigennütziger Mensch sein Geheimniß hier öffentlich ausplaudern. Lassen Sie uns den grünen Vorhang zurückschlagen und einen Blick in diese Malerwerkstatt werfen.

In einem von Oberlicht erleuchteten, hinlänglich angeschwärzten, und mit zum Theil vortrefflich gemalten Preisarbeiten früherer Konkurrenzen dekorirten Raume sehen wir oft an 50 jüngere und ältere Künstler aus aller Herren Länder, in der Mehrzahl aus Deutschland, Belgien und Holland, vor gewaltigen, in kolossaler Größe ausgeführten Torsos und Köpfen arbeiten, deren lebendige Originale über der Menge erhoben, thronend nicht selten in gewaltigen Rauchtabackswolken, all ihre flämische Schönheit entfaltet haben. So wird hier täglich 6 Stunden nach dem lebenden Modell gemalt,

und alle 2 Tage ein Kopf, alle 4 Tage ein Torso in Ueberlebensgröße alla prima vollendet.

Selten wird ein Deutscher, der sich zum erstenmale diesen Studien gegenüber befindet, sie ganz ohne Vorurtheile betrachten können. Wir sehen zwar in fast allen Arbeiten älterer Schüler die durch Oberlicht erzeugten glänzenden Lichter und tiefdunklen Schatten gut und effektvoll wiedergegeben, diese belgischen Köpfe sind voll modellirt, in die Augen springend, aber — wir vermissen deutsches Gefühl, nicht selten — namentlich bei belgischen Schülern — korrekte Zeichnung. Doch besinnen wir uns, daß diese Studien nichts anderes sind und sein wollen, als Borsten- und Farbenübungen, allerlei Exercitien, wir möchten sagen freche Uebungen, bei denen der Schüler Alles wagen und versuchen will, um auf Erfahrung gestützte Fertigkeiten zu gewinnen, leicht und schnell das Material handhaben zu lernen, im Plastischen der Natur so nahe wie möglich zu kommen. Wir sehen hier das Geistige der Arbeit, insofern es sich in der Malerei nur irgend vom sogenannten Technischen trennen läßt, dem letzteren untergeordnet, und zunächst dem Studium des Colorits, der Modellirung, einer gesunden Praxis in Führung der Borste und Behandlung der Farbe die ganze Zeit gewidmet.

Was den Einfluß des Professors Deichmann dabei betrifft, so besorgt er jeden zweiten Tag die Correktur aller Arbeiten. Er giebt dem kurz erst angekommenen Deutschen in der Regel zu wissen, wie die Lichter seines Studienkopfes viel zu dunkel, die Schatten desselben nicht „krachtig" genug seien. Er heißet ihn, die Lichter fetter, pastoser mit der breiten Borste hinsetzen, die Töne mit der Spitze des Pinsels, dem augenblicklichen Gefühle folgend, mischen und mosaikartig Fläche an Fläche frei auftragen lernen, Licht und Schattenmassen breit zusammenzuhalten, Dachs- und Vertreibpinsel wegzuwerfen.

Die Fehler aller hier ankommenden Deutschen sind fast immer dieselben und entspringen meist aus einer verkehrten Behandlung der Farbe. Alles, was das Handwerk erleichtert, ist in der Regel unzulänglich vorhanden. Die meisten verschummern und vertreiben, wollen erst etwas dort haben, um so nach und nach durch vieles Daraufmalen und Maltraitiren der Farbe den Ton zu gewinnen. Ohne feine Haarpinselchen, ohne Vertreiber, ohne Untermalungen, Uebermalungen, Retouschen und Lasuren die Töne frisch weg von der Natur zu empfinden und mit der breiten Borste hinzusetzen, ist den Meisten eine ungewohnte und darum schwer zu lösende Aufgabe. Es könnte dies fast als ein hinlänglicher Beweis erscheinen, daß eine verkehrte Theorie in den meisten Malerklassen deutscher Akademieen vorherrschen müsse, oder doch, daß die den Schülern dort gebotenen Uebungen im Malen nach der Natur bei weitem nicht ausreichend sind, zumal wenn wir sehen, wie fast Alle durch die Uebungen zu Antwerpen, durch die Energie Deichmann's, welche kein Abweichen von seiner Theorie zuläßt, auch wirklich oft schon nach Wochen Fehler überwinden, gegen die sie vielleicht seit Jahren vergebens gekämpft haben. Die Erfahrung zwingt uns die Ueberzeugung auf, daß dieses alla prima malen, gerade so wie es in der Antwerpener Schule getrieben wird, seine großen Vorzüge habe, und einigermaßen unerklärt und ungerechtfertigt erscheint der Abscheu, den nicht selten deutsche akademische Lehrer diesen Studien gegenüber an den Tag legen. Man sollte meinen, wo der Erfolg, wie hier, so lebhaft für eine Sache spricht, da müßten ihre Gegner ihr wenigstens die Ehre einer näheren Prüfung erweisen.

Verderblich dürften diese Uebungen nur dann werden, wenn junge Künstler in dem dort gewonnenen Material die Sache selbst etwa gewonnen zu haben meinten, oder wenn diese Malübungen von Leuten betrieben würden, die noch keinen soliden Grund im Zeichnen gelegt haben. Letzteres scheint, wie schon bemerkt, nicht selten bei belgischen Schülern der Fall zu sein, wie überhaupt auch ersteres, Routine, Technik ohne eigentliches Kunstvermögen, uns aus einer großen Zahl belgischer Bilder entgegentritt.

Wir fühlen uns fast zu dem Glauben verleitet, daß diese Wahrnehmung es hauptsächlich ist, welche die genannten akademischen Lehrer gegen belgische Studien überhaupt eingenommen hat. Aber man würde dabei vergessen, daß dergleichen Bilder doch immer nur von der großen Zahl wenig befähigter Maler, deren es überall giebt, herrühren, und daß sie sich, eben durch ihre Technik, immer noch sehr vortheilhaft von gleichen Erzeugnissen in Deutschland unterscheiden. Die Erfahrung zeigt wenigstens, daß belgisches Handwerk sich auf den Kunstmärkten in Deutschland immer fast noch eher verkauft als deutsches.

Den geistigen Theil der Kunst wird Niemand in den Rezepten irgend einer Schule suchen, seien sie auch noch so vortrefflich; aber — so etwas von dem, was überall die Werkstätten der alten Meister vor dem heutigen akademischen Bildungsgang voraus hatten, das Dienen der Schüler von der Pike auf, nicht allein das wissenschaftliche Bekanntwerden mit dem Material, sondern das praktische Beherrschenlernen desselben, so etwas eben von dem, was man ein gesundes Kunsthandwerk nennt, geht durch die ganze Art belgischer Kunstbildung und hilft selbst Denjenigen wenigstens im Leben fort, welche die Natur nicht mit außerordentlichen Gaben bedacht hat. Das Erinnerungsbuch der meisten deutschen Künstler ist indeß voll von einer Menge Biographieen, deren Helden sich frühzeitig zu Tode komponirt und antikisirt hatten, d. h. Solcher, die durch Versäumung des Kunsthandwerkes der Kunst selbst abstarben, oder doch später Jahre der geistigen Reife, in denen geschaffen werden sollte, verloren, um besagtes Kunsthandwerk nachzuholen. In Belgien wird mindestens der Fall nie vorkommen, daß ein Künstler, der seine akademischen Uebungen lange hinter sich hat, sich noch zu Studien veranlaßt sieht, wie sie die Antwerpener Malerklasse bietet.

Als wünschenswerth dürfte es darum erscheinen, daß überall an deutschen Akademieen eine bessere Gelegenheit zum „Malenlernen" gegeben würde; denn es kommt den Belgiern selbst wunderlich vor, wenn so viele junge deutsche Künstler, die in München, Berlin, Wien, Dresden ꝛc. die Akademie besucht, bis nach Antwerpen in die Schule des Genremalers und Prof. Deichmann laufen müssen, um — „malen zu lernen." Wunderlich ist es schon deshalb, weil überall der Staat Sorge getragen hat, tüchtigen, ja bei weitem mehr renommirten Künstlern, als der Genannte ist, die Lehrfächer an seinen Kunstakademieen zu übertragen.

Diejenigen, welche die Farbe für die Schlange im Paradiese der Kunst zu halten scheinen, könnten ja immerhin ihre eigene Bahn gehen, die der Farbe so sehr bedürftige Künstlermehrheit, diese vielen Historien-, Portrait-, Genre-, Stilllebenmaler ꝛc. würden eine gleiche Gelegenheit zum „Malenlernen" im Vaterlande eben so freudig willkommen heißen, wie den Antwerpener Malersaal.

Heinrich J. Finke.

Die Berliner Kunstausstellung.

VII.

Genrebilder.

(Schluß.)

Eduard Meyerheim. — J. G. Meyer von Bremen. — Julius Röder. — H. Bohn. — C. F. Schreck.

Eine unerschöpfliche Fundgrube von Stoffen für die Genremalerei ist die Kinderwelt. Sehr natürlich; denn in mehr als einer Beziehung ist sie an Naivetät, an Ursprünglichkeit, an Humor u. s. w. der Welt des Volkes vergleichbar. Es ist bekannt, wie unablässig Eduard Meyerheim aus diesem frischen Born zu schöpfen weiß. In Bezug auf die äußere Erscheinung zeigen seine Bilder stets ein treues Costümstudium, aber es ist nicht gerade die Lokalität und der Schauplatz der anspruchslosen Handlungen, welche seine Bilder so anziehend macht, sondern es ist in noch weit größerem Grade allemal der eigentliche Stoff der Darstellung, welche den Beschauer ganz in Anspruch nimmt. Betrachtet man z. B. jenes Bild, welches „der junge Taugenichts" bezeichnet ist, so giebt die Scene, daß der Vater sich seinem jungen Flachskopf von Sohn wie zur feierlichen Gerichtssitzung gegenüber gesetzt hat, während die hinter dem Tische stehende Mutter so eben den Anklageakt vollzogen zu haben scheint, — diese Scene, sagen wir, giebt mehr, als die Schilderung eines augenblicklichen Vorfalles, sie giebt durch die merkwürdige Prägnanz im Ausdruck, welche Meyerheim allen seinen Figuren zu verleihen weiß, einen so deutlichen Einblick in die ganze Lebens- und Anschauungsweise dieser Leute, daß man ganze Dorfgeschichten und Dorfbiographieen mitüberliefert zu bekommen glaubt, aus denen die vorliegende Handlung nur ein unbedeutender und vorübergehender Moment ist. Das ist aber allemal das Wesen eines echten Kunstwerkes, daß es uns selber productiv macht, so daß wir unendlich mehr bekommen zu haben glauben, als faktisch gegeben zu sein scheint. Ebenso reich im Ausdruck bei aller Unbedeutendheit des Vorgangs ist „ein kleiner Knabe mit Hühnern". Das Kind, nur mit einem Hemdchen bekleidet, geht mit einem ansehnlichen Butterbrode ausgerüstet der Hüttenthüre zu; unterwegs hat es einen Schuh verloren, den es sich wohl gern wiederholte, wenn nicht ein stattlicher Hahn nebst einer seiner Serailfrauen dazwischen getreten wäre und eine starke Begierde zeigte, das Frühstück zu theilen. Was in einem so kritischen Moment in der Seele des Kindes vorgeht ist mit großer Pinselberedtsamkeit ausgedrückt.

In ähnlichen Stoffen wie Meyerheim bewegt sich bekanntlich J. G. Meyer von Bremen. Seine „Heimkehr" schildert den Moment, wo der Familienvater, ein stattlicher Husar, aus dem Lagerleben unvermuthet in das häusliche zurückkehrt. Daß ihm die junge schöne Frau, obwohl sie den Säugling an der Brust hat, Alles vergessend und ihre Pantoffel im Stich lassend, vor Freude strahlend vom Stuhl auf entgegenspringt: dies war der poetische Kern des Bildes und wir zweifeln, ob der Maler wohl gethan hat, durch die Anhäufung so gar vieler anderen Motive, wie sie bei solchen Vorfällen stattfinden können und wozu er einen tauben Alten und sieben Kinder gebraucht, um an jedem eine andere Art des Verhaltens zu dem Ereigniß darzulegen, — ob er an dieser großen Anhäufung wohl gethan hat. Ich glaube, wir können hier sagen: „etwas weniger wäre mehr gewesen!" — Ein „Wiegenlied" war ein anziehendes poetisches Bildchen.

Auch Julius Röder hatte eine Scene aus der Kinderwelt gegeben, nicht in dem kleinen Maßstabe, in dem Genrebilder gewöhnlich aufzutreten pflegen, sondern, wie er es liebt, fast lebensgroß. Zwei Knaben sitzen im Freien; der ältere hat das Brüderchen auf dem Schooße; es ist um die Maienzeit, in welcher den Kindern die Maikäfer wichtiger sind, als aller Blüthenschnee und Blumenduft; so ist denn eins dieser Thiere dem kleinen Blondkopf auf den nackten Arm gekrochen und er will es eben entfernen, woran ihn aber der ältere Bruder verhindert, weil das Thier eben in dem ersehnten Moment ist, wo es die Flügel spaltet und den Kopf vor- und rückwärts zieht — er zählt, sagen die Kinder. Die gespannte Aufmerksamkeit des älteren Buben war vortrefflich zum Ausdruck gekommen.

Da wir bei unserer diesmaligen Betrachtung der Genrebilder besonders von den Stoffen geredet haben, so wollen wir noch zweier Bilder erwähnen, welche einen sehr glücklichen Griff in der Wahl derselben verriethen, obwohl die Ausführung keineswegs eine ebenbürtige genannt werden konnte. „Des Kindes Geburtstag" von H. Bohn zeigte eine Mutter, welche den kleinen Kerl im Hemdchen aus dem Bette gehoben hat und ihn nun plötzlich auf dem Stuhl vor die glänzenden Geschenke gestellt hatte. Der Ausdruck war nicht gerade mißlungen, aber die Farbe hart. Noch hübscher fast in der Idee, aber leider weit schwächer in der Ausführung war „die unschuldige Verwechselung" von C. F. Schreck: ein Knabe, der das Brüderchen in der Wiege einschläfern soll, ist selber in Schlaf gesunken, während der Säugling mit seinen großen hellen Augen wachend im Bettchen liegt. Gut herausgekommen müßte das ein reizendes Bildchen gegeben haben.

Wir schließen hier unsere diesmalige Schau, indem uns der Raum nicht mehr erlaubte, als die in diesem Jahre am zahlreichsten vertretenen Gebiete genauer zu betrachten, ohne indeß zu verschweigen, daß auch auf den anderen, namentlich auf dem Gebiete des Portraits, sehr gediegene Leistungen ausgestellt waren.

Aus der Schweiz.

Sie wollen Nachrichten über schweizerisches Kunstleben. Die Ausstellungszeit ist lange vorüber, und eine Ebbe ist eingetreten, welche nun andauert, bis die nächste Ausstellung in zwei Jahren wieder eine schwache Fluth hervorruft. Auch in diesem Jahre erhielt ich leider die traurige Ueberzeugung, daß wir eigentlich bald von gar keiner schweizerischen Kunstausstellung mehr sprechen dürfen. Auch die heurige bot wieder meist den Anblick einer bunten Mosaik ausländischer Kunstschulen. Besonders waren die Münchener mit einer großen Menge von Landschaften und Genrebildern vertreten; aber auch an französischen Namen fehlte es nicht in unserm diesjährigen Katalog. Sonst retteten die Genfer stets die Ehre der Schweiz mit ihrem Diday und Calame; doch diese Herren sind längst zu vornehm geworden, um eine vaterländische Ausstellung zu beschicken. Ihre Schweizerbilder wandern um ungeheure Summen ins Ausland und glücklich können sich unsere Sammlungen schätzen, wenn sie ein Bild jener Künstler besitzen. Dennoch können wir die Namen Diday und Calame nur mit Liebe und Stolz nennen. Denn durch sie erhielten wir zum ersten Male eine eigenthümlich schweizerische Kunst. Die durch sie in Genf gegründete Landschaftschule ist vollkommen originell und tritt mit Stolz der Münchener und Düsseldorfer Schule an die Seite. Die Genfer Schule wurde in diesem Jahre durch George, Dunant, Duval, Duntze, Bacof und Zimmermann vertreten. In Genf ist unzweifelhaft seit vielen Jahren das bedeutendste Kunstleben in der Schweiz. Außer auf dem Gebiete der Landschaft wird zwar im Ganzen nicht viel von Bedeutung geschaffen. Im Genre und in der Historie ist der Einfluß der französischen Malerschule zu fühlbar, und selten begegnet

uns ein Bild, das sich über ein flottgepinseltes Effektstück erhebt. Die bedeutendsten Maler in diesem Gebiete sind Lugardon und Hébert. Die dortigen Sammlungen, (besonders das musée Rath) haben übrigens eine Reihe vortrefflicher Bilder aufzuweisen und sind jedenfalls die bedeutendsten der Schweiz. Im Kanton Neuenburg tritt uns Aurèle Robert entgegen, der Bruder des unsterblichen Genremalers. Er ist ein Architekturmaler von seltener Begabung. Seine Rathhäuser, Sakristeien und Tempel erinnern mich immer an Schleiermacher, der in seiner Aesthetik gegenüber denen, welche diese Art von Malerei so gering achten, den Ausspruch that, „er erblicke in der Architekturmalerei die Einheit der landschaftlichen und geschichtlichen Malerei."

Als ein Genremaler von vielem Talent verdient Meuron aus Neuenburg Erwähnung. Er wurde hauptsächlich bekannt durch sein letztes großes Gemälde: „Zwei Gemsjäger auf dem Anstand", welches von der hohen Regierung von Bern vor zwei Monaten angekauft wurde und durch jenen „sterbenden Soldaten", vor dessen Bett die alte fromme Mutter verzweifelt betet. In beiden spricht sich ein kecker Pinsel und ein tiefes Gefühl für Natur und Wahrheit aus. Meuron wird in der Schweiz nur von einem übertroffen — von Girardet.

Wenden wir uns nun nach der deutschen Schweiz.

Man spricht gegenwärtig viel davon, Zürich werde zur Kunstmetropole der ganzen Schweiz werden. Mit dem schweizerischen Polytechnikum soll nämlich hier eine Kunstakademie verbunden werden, um endlich die in der Schweiz zerstreuten Kräfte zu einem regen Leben zu centralisiren und für das Vaterland zu sichern. Der merkantilische und industrielle Geist ist aber in dieser Seestadt zu mächtig, das Utilitätsprinzip zu herrschend, als daß eine uneigennützige, bloß auf Nahrung des Herzens und Gemüths ausgehende Geisteskultur hier auf die Dauer gedeihen könnte. Uebrigens sind von Zürich doch renommirte Künstler ausgegangen. Ich erinnere Sie nur an den alten Historienmaler Vogel, welcher, besonders in Beziehung auf Compositien einer der bedeutendsten schweizerischen Künstler ist und welcher zu den von der Wiener Akademie Relegirten gehörte, die in Rom das neue Kunstleben begannen. Wir müssen freilich bedauern, daß er sich bedeutend überlebt und von der Natur entfernt hat, wie seine Gemälde auf den letzten Ausstellungen, besonders sein „Abendsegen im Schwarzwald", leider bewiesen haben. — Der talentvolle Landschafter Steffan von Zürich ist durch sein schöpferisches Wirken in München bekannt. Ihm ist es gelungen, in seinen Bildern die Vorzüge der Genfer und der Münchener Schule zu verschmelzen. Waren nicht seine beiden trefflichen Bilder auf der ersten deutschen Kunstausstellung ein schöner Beleg davon?

Stanz, die Hauptstadt von Unterwalden ist berühmt geworden, weil hier Paul Deschwanden seine religiösen Bilder für die Kirchen der katholischen Schweiz malt. Er gehört zu den bedeutendsten, produktivsten Malern der Schweiz. Er ist ein kindlich gläubiger, rechtschaffener Mann von wunderbarer Anspruchslosigkeit. Seine ersten Schöpfungen erregten Aufsehen, denn sie zeugten von seltenem Talente. Mit den Jahren ist er ein starker Manierist geworden, der sich in seinen Engeln und Marien, die übrigens alle wunderbar rein gedacht sind, ewig und ewig wiederkopirt. Dabei zeigt er nicht selten eine Geschmacklosigkeit und Kleinlichkeit in Fähnchen und Papierstreifen, daß der schönste Gedanke wieder zerstört wird. In allen seinen Werken erfreut uns aber eine außerordentlich reine Zeichnung und ein zartes, inniges Colorit. Bisweilen gelingt es ihm auch, wirklich ergreifende Bilder auf die Leinwand zu zaubern. —

In Bern, obschon es sich durch seine Lage gerade am besten zu einer Kunstmetropole eignen würde, hat bisher die Kunst am wenigsten blühen wollen, besonders seit die Stadt politischer Mittelpunkt, seit sie Bundesstadt geworden ist. Einst begann (1834) neben der Hochschule eine Kunstakademie emporzublühen. Es wurden Professoren der Kunst angestellt und geräumige Gebäulichkeiten eingerichtet. Es entstand auch eine recht reichhaltige, gutgewählte Sammlung von Abgüssen berühmter Bildhauerwerke des Alterthums, nach denen eine Zeit lang unter der Anleitung von Professor Volmar seliger: — Sonnenschein u. s. w. fleißig gezeichnet wurde. Es war ein recht erfreuliches Leben. Doch die Zeiten änderten sich. Der schöne Antikensaal besteht noch jetzt — aber kein Fuß betritt ihn mehr. Durch die Decke rinnt der Regen — das Gebälke ist morsch — und ein tüchtiger Föhn kann in nächster Nacht den herrlichen Schatz begraben. Es besteht auch in Bern eine recht hübsche Sammlung von Gemälden. Darunter befindet sich namentlich eine der großartigsten Schöpfungen von Diday, die Jungfrau, wie sie majestätisch aus einem Wolkenschleier hervortritt — über den felsigen Kuppen der Wengernalp. Diese Sammlung wird ebenfalls nur selten von einem Sterblichen betreten. Auch eine Künstlergesellschaft ist in Bern, welche jeden Dienstag zusammenkommt und hier und da ein Gemälde ankauft. Joseph Volmar, der Sohn des verstorbenen Landschaftsmalers, ist als Professor der schönen Künste angestellt. Er ist ein Schüler von Horace Vernet, führt einen recht flotten Pinsel und bemalt große Stücken Leinwand, hat aber keine Schüler und vermöchte auch keine zu bilden. Uebrigens hat er schon manche vortrefflich componirte und gut gepinselte Pferdegruppe auf die Leinwand gezaubert. Durch eine recht hübsche Reiterstatue Rudolph von Erlachs hat er auch einen Beweis gegeben, daß er auf den Namen eines bedeutenden Bildhauers Anspruch macht. Er sorgt auch nach besten Kräften dafür, daß kein Anderer neben ihm aufkommen kann. Nur Dietler mit seinen lebensfrischen Portraits und Genrestücken vermochte sich in Bern eine Stellung zu gründen. Andere Portraitmaler können sich kaum das nackte Leben fristen; besonders seit die Photographieen und Daguerreotypen so viel Anklang in Bern gefunden haben. — Unter den Patriziern gibt es auch eine Reihe von Dilettanten, welche sich gegenseitig beräuchern. —

Wenden wir uns indeß einem freundlichern Bilde zu.

Eine halbe Tagereise von der Bundesstadt entfernt — mitten zwischen riesigen Felsengebirgen, über denen ewige Schneehäupter sich in die Wolken erheben, winkt uns das liebliche Dorf Brienz, bespült von den Fluthen des berühmten Sees. Hier ist es, wo Edward Girardet in der Dachstube einer rauchigen Bauernhütte seine tiefergreifenden Genrebilder malt. Ich kann diesen Namen nicht nennen, ohne den liebenswürdigen Charakter seines Trägers vor Augen zu haben. Mit einer seltenen Einfachheit und Anspruchslosigkeit verbindet Girardet ein unendlich tiefes Gemüth und ein einnehmendes, gewinnendes Wesen, das ihm rasch die Herzen zuführt. Er ist nicht nur ein liebender, vortrefflicher Vater, er ist auch der Rather und Helfer seiner Umgebung, von Allen geliebt und hochverehrt. Er liebt den Humor des Lebens, wo er sich ihm bietet, und leiht ihm seinen kecken Pinsel. Er hat aber auch eine seltene Begabung für ergreifende und erschütternde Scenen. In Allem aber giebt er uns ein Leben voll Wahrheit und Schönheit. Er ist ein feiner Psycholog und versteht es, wie kein Anderer, jeden Zug des Schweizerlebens in seinem Wesen aufs tiefste anzuschauen und zur Anschauung zu bringen, und zwar so unmittelbar, daß jede Spur einer beabsichtigten Wirkung auf den Zuschauer verschwindet. Dieser fühlt sich sogleich heimisch und behaglich und hat bei der unbefangenen Hingabe an den Eindruck des Bildes zur Bewunderung nicht einmal Zeit. Gottlob hat es Girardet mit einem Volke

zu thun, welches noch gesunden Sinn für einfache Schönheit und unverfälschte Wahrheit hat. Er ist ein geschworener Feind alles Frivolen, Unmenschlichen und Entsetzlichen, wodurch ein Matout, Biard, Gerome, Gendron und Andere ihr blasirtes Publikum zu frappiren suchen. Auch finden wir bei ihm keine jener widerwärtig sinnlichen Verrenkungen eines Tabar & Comp., obschon er ein sehr tüchtiger Zeichner und Anatom ist und seine hauptsächlichsten Studien in Frankreich gemacht hat. Wie tief ergreift uns nicht jene Mutter an der Wiege ihres sterbenden Kindes, jener Besuch beim Arzte und endlich jene Auktion auf dem Landel Bisweilen nur streift Girardet an eine gewisse Manier und Affektation. Doch ist er zu kräftig und zu gesund, als daß wir mit Andern glauben könnten, er werde jemals in eine solche Manier sich verlieren, zumal da ein schöner naturwüchsiger Menschenschlag ihm stets wieder die Natur vor Augen hält. Brienz ist besonders im Herbst der Aufenthaltsort vieler Künstler, namentlich französischer Maler, welche sich theils durch die großartige schöne Natur, theils durch die schönen Menschen angezogen fühlen. Die Masse der Fremden, welche um diese Zeit die Schweiz überfluthen, bietet auch zugleich die beste Gelegenheit zum Verkauf der Bilder. Dieser Umstand hat in der Schweiz eine besondere Zunft ambulanter Pinsler hervorgerufen, welche ohne die mindeste künstlerische Weihe, den durchreisenden Engländern die Jungfrau u. s. w. für verschiedene Preise in allen Formaten malen; und auch in dieser Gegend fängt so nach und nach der merkantilische Geist an die Kunst zu ersticken.

Dies ist im Wesentlichen der Zustand unserer schweizerischen Kunst und die Eisenbahnen, welche wir in den nächsten Jahren hier bekommen werden, dürften nicht eben zu ihrer Hebung und Blüthe beitragen. Wir werden unsere tüchtigen Kräfte trotz aller Centralisation nicht in der Schweiz zurückhalten können, wo sie keinen Boden, keine Nahrung finden. — Unsere Künstler werden bald Alle ins Ausland gehen.

Die Erbauung des dem Churfürsten Moritz von Sachsen im Dome zu Freiberg 1563 errichteten Monuments und die dabei thätig gewesenen Künstler.

Von **G. v. Berlepsch.**

(Schluß.)

Bis hieher reichen meine archivalische Nachrichten. Von den darin genannten Künstlern habe ich in Füßli's großem Künstlerlexikon, so wie in dem von Nagler nur zwei gefunden. Nämlich den Steinmetz Hans Walther, über den Füßli und aus ihm Nagler Notizen enthalten, die ursprünglich aber von mir herrühren und dem ersteren zugesandt worden waren, und dann den von Füßli auf eine ungnügliche Weise vermerkten Hans von Dehn, genannt Rothfelser, der oben, wo ich bei den Namen immer die Schreibart der Quellen beibehielt, einmal irrig als Dhen erscheint. Unsere Verfahren haben sich eben nicht ängstlich um Rechtschreibung der Namen bekümmert, wenn sie von anderen Personen sprachen. Der Artikel dieses seiner Zeit hoch angesehenen Architekten läßt sich aus den beiden ersten Theilen von Haschen's Magazin der sächsischen Geschichte, aus dem sächsischen Curiositäten-Cabinette Jahrg. 1733. S. 34, aus des Michaelis Epitaphien der Dresdener Frauenkirche S. 71 und aus alten Handschriften wesentlich ergänzen. Dehn wurde 1500 geboren, unternahm große Reisen, wurde dann bei Herzog Georg dem Bärtigen Oberrüst- und Forstmeister, ferner 1541 Hauptmann über die Aemter Senftenberg, Schlieben, Radeburg und Liebenwerde und starb als Oberbaumeister der Festung und der Schloßgebäude Dresdens, so wie Oberrüstmeister der Harnische 1561 zu Dresden, wo er in der Frauenkirche begraben wurde. Sein dortiges Epitaphium versetzte einer seiner Nachkommen in die Mauer eines Zimmers zu Helffenberg, wo es sich vielleicht noch dermalen befindet. Im Jahre 1550 erbaute er nach dem prächtigen Entwurfe seines Freundes, des damaligen Kommandanten Hauf, das sogenannte Frau Mutter Haus und verzierte es mit vieler Steinmetz- und Bildhauerarbeit, darunter auch seine und Hauf's Statue, die noch vorhanden sein sollen. 1551 führte er das schöne Salomonsthor mit vieler Bildhauerei, so wie die Basteien aus und erweiterte nachgehends die Stadt Dresden, nachdem er schon früher die Schlösser Radeburg (1541), Senftenberg (1542), Moritzburg u. s. f. erbaut gehabt hatte. Sein Styl war überladen gothisch, wie die ein- und ausbauchenden Säulen des Dresdener Schloßthores und der Unterstock des ebenfalls von ihm herrührenden Georgenschlosses darthun. Dehn war in den ritterlichen Uebungen gewandt und hatte sich im Turnieren berühmt gemacht, weswegen ihn auch der König von Dänemark mit seinem Bildnisse und einer großen goldenen Kette beschenkte. Auf einem Turniere, was 1554 in Sachsen gehalten und in der churfürstlichen Stallbahn abgemalt wurde, zeichnete er sich so aus, daß man seine Person besonders dabei portraittiren ließ. Den Beinamen Rothfelser, der seinem Geschlechte verblieb, trug er wegen seines Wappens, einem weißen Dehn (oder silberfarbenen Tannenhirsch) auf einem rothen Felsen.

Auch von mehreren der übrigen Künstler kann Einiges beigebracht werden.

Georg Fleischer, der Dresdener Hoftischler, war ein gut angeschriebener geschickter Bildschnitzer und wurde in dieser Art vielfach gebraucht. Als 1593 die verwittwete Churfürstin das Bildniß ihres verstorbenen Gatten Christian I. von dem Maler Zacharias Wehme auf einer großen Tafel verfertigen ließ und dieser dafür 600 Fl., so wie Fleischer für den dazu geschnitzten Rahmen 200 Fl. begehrte, so fand man zwar beiderlei Forderungen zu hoch, zahlte sie aber nichtsdestominder aus. 1595 wurde er mit einem Gnadengehalte von 40 Fl. bedacht, da jetzt mit dem Bildschnitzen nicht mehr so viel zu gewinnen sei, als früher; 1602 wurde derselbe bis auf 100 Fl. erhöht, da er nunmehro dem Churhause 50 Jahre ununterbrochen als Hoftischler gedient habe, und 1603 erließ man ihm 150 Fl., die er der Rentkammer schuldete. Vermuthlich starb er 1609, da damals David Fleischer, etwa sein Sohn, seine Stelle mit 100 Fl. Besoldung erhielt. Ein anderer Sohn mag der Georg Fleischer jun. gewesen sein, der theils als Bildhauer, theils als Bildschnitzer aufgeführt wird, 1609 Verzierungen an Schlitten schnitzte, 1610 etliche Visierungen zu dem fürstlichen Brautwagen und den Geschirren der Kutschpferde lieferte und 1613 für einen gefertigten großen Bären 38 Fl. vom Hofe erhielt.

Hans Floris, lateinisirt Florianus. Nagler (so wie auch Zani) führen einige dieses Namens an, die aber mit dem Unsrigen nicht identisch sein dürften. Füglicher könnte dies etwa der Joh. Florianus aus Antwerpen gewesen sein, der zu Anfang in des Ortelius Theatrum orbis terrarum, Antw. 1592, als der Verfertiger einer Landkarte von Ostfriesland genannt wird, die zu diesem Werke auch in Kupfer gestochen wurde.

Wolf Hilliger, nicht Hillinger. Was ich über ihn und dessen Familie, die von jeher als Rothgießer angesehen gewesen ist, zu sagen hätte, werde ich bis zu einer andern Gelegenheit versparen.

Hans Irmisch, und nicht Jennisch, Ihrmisch, Irnisch, Jemisch, Irbisch, Irrmisch, Irwisch ꝛc., wie der Name dieses Künstlers in gedruckten und ungedruckten Quellen mißhandelt worden ist. Derselbe, der 1565 als churſächsischer Hofbaumeister mit einer Besol-

dung von 200 Fl. angestellt wurde, erscheint, wie Grohmann's Annalen der Universität Wittenberg I. 78 berichten, 1571 zu Wittenberg, wo er den Riß zu dem 1586 beendeten Umbau des Universitätsgebäudes, des Augusteums, verfertigte; wird 1581 mit einer Besoldung von nur 100 Fl. aufgeführt und 1583 zwar seiner Stelle entlassen, doch bald darnach wieder restituirt; erbaute nach dem sächsischen Curiositäten-Cabinette Jahrg. 1754. S. 231 das 1588 beendete Schloß zu Frauenstein; wird 1589 mit einer Besoldung von 228 Fl. verzeichnet; befand sich 1592 zum Ausbau einiger Gebäude mit dem Mauermeister Georg Hoffmann auf dem Königstein und wird noch 1594 als Hofbaumeister benannt.

Ganz besonders wandte sich aber meine Aufmerksamkeit auf den Fürstenmaler, dessen das obige Reskript vom 9. Okt. 1559 gedachte. Sollte dies so viel wie fürstlicher Hofmaler bedeuten, oder sollte es nur eine Umsetzung der Worte Maler Fürst abgeben? gleich wie letzteres ehedem hinsichtlich der Vor- und Zunamen öfter stattgefunden hat und ein Hans Schwarz auch als Schwarzhans vorkommen konnte, welche Gewohnheit noch heut zu Tage in Ungarn herrschen soll. Beiderlei Ansichten fand ich aber zu gewagt, indem ich mich aus meinen archivalischen Studien keines näher belegenden Beispieles zu erinnern wußte. Unterdessen sollte es mir doch noch glücken, der Wahrheit auch hier näher auf die Spur zu kommen, indem ich fand, daß in den Personalien der Leichenpredigt Annens verwittweten J. Welsch von J. Höpner. Leipzig 1631. 4. eines „kunstreichen Johann Krell's, Fürstenmalers allhier" etwa um Mitte des 16. Jahrh. gedacht wurde und ich hierin meinen Mann erkannte. Ebenso traf ich in dem Rathsarchive zu Halle an der Saale, in einer Berechnung der Unkosten des am 27. Sept. 1560 dort gehaltenen solennen Vogelschießens, folgende Rubrik:

22 fl. 18 Groschen an 20 Thalern Hansen Krel, dem Fürstenmahler von Leipzig verehrt, daß er das Haus geziehrt, mit Gemählden — 1 fl. 3 Gr. seinen 2 Dienern zu vertrinken gegeben — 1 fl. 3 Gr. ihme gegeben vor ein verlohrenes Brustbild — 15 fl. 14 Gr. 6 Pf. hat er selb dritte, die 14 Tage über bei dem „Schepschreiber" verzehrt. Ist ausgelöset (bezahlt) laut der Zettel Mitwoch p. Dionisii.

So belehrt, ermittelte ich diesen Künstler nun auch in zwei neueren Werken, wo seiner jedoch nur im Vorbeigehen Erwähnung geschieht. In Hagen's Beschreibung der Domkirche zu Königsberg S. 110 liest man, daß der Hochmeister Markgraf Albrecht zu Königsberg 1546 dem Conterfeier Hans Krell zu Leipzig ein Verzeichniß etlicher Fürsten und Herren zusandte, deren Bildnisse er ihm zu wege bringen und malen sollte, auch sei er unstreitig derselbe Maler, dem der Hochmeister 1545 für jedes ihm gelieferte Bildniß 2 Thlr. gezahlt gehabt hatte. Und ferner erhellt aus einer in Schuchard's Lucas Cranach I. 182 extrahirten Rechnung, daß er „Hans Krehl" zu Leipzig, auf Bestellung Cranach's, für den Churfürsten Johann Friedrich 11 Bilder, mit König Ferdinands Weib und Tochter, auf Leinwand gemalt hatte, die ihm 1546 mit 25 Fl. 15 Gr. bezahlt wurden. Weiß man nun, daß um die Mitte des 16. Jahrh. von fast allen Höfen Deutschlands Bildnißsammlungen lebender Fürsten angelegt wurden, und läßt sich aus dem Beigebrachten so viel entnehmen, daß Krell nicht allein dazu mit seinem Pinsel diente, sondern ein Gewerbe damit trieb, von namhaften Fürsten seiner Zeit den Liebhabern auf Bestellung ähnliche Portraits zu liefern, so darf man sich nicht wundern, daß er damals der Fürstenmaler genannt wurde, so gut wie noch jetzt ein Maler von Blumenstücken Blumenmaler genannt wird.

Außer wegen dieser Eigenthümlichkeit verdient er aber auch als Maler-Radirer Erwähnung, denn ich kenne von ihm ein seltenes, nur in der Sammlung des würdigen Domprediger Augustin zu Halberstadt gesehenes Blatt, von welchem ich jedoch aus dem Gedächtniß nur Folgendes sagen kann. Es enthält mehrere Vorstellungen mit Ueberschriften, deren hauptsächlichste in der Mitte eine von mehreren Personen bestiegene Himmelsleiter zeigt, neben welcher links noch andere Personen, rechts Luther steht, der hinaufweist. Die Zeichnung ist gut, aber die Nadel etwas roh, und links unten steht eine Unterschrift, welche mit Joan Krelle anfängt. Endlich erscheint auch ein Hans Kreil als Maler zu Halle an der Saale in den Kirchenbüchern der dortigen Marktkirche (hier Hans Grell geschrieben) 1590 u. 92, welcher vielleicht ein Sohn des Vorigen ist.

Zeitung.

Berlin. Dezember. Der Weihnachtsmarkt ist aufgebaut und auch die Akademie hat nicht gesäumt, ihren s. g. langen Saal —

Die Wiege mancher jugendlichen Kräfte,
Die Laufbahn manches wachsenden Talents

(denn hier finden die Preisvertheilungen an die Jüngeren statt und hier pflegen sich bei den Ausstellungen die „Perlen" zu versammeln) — der beliebtesten Weihnachtsschau, den Transparentgemälden mit Gesangbegleitung des K. Domchors, zu öffnen. Welche ästhetische Bedenken auch ein geschätzter Mitarbeiter gegen die Vermischung der Kunstarten beigebracht hat, die Transparentbilder behaupten ihre alte Anziehung. Das müssen wir aber gestehen, daß Bild und Musikstück fast bei Allen übereinstimmender mit einander gewählt werden konnten. Man hat in den vorigen Jahren zum Theil sehr rühmliche Versuche gemacht, eigene Compositionen vorzuführen, und es ist zu bedauern, daß die Herren Künstler nicht bei dieser schönen Sitte bleiben. Vielleicht waren diesmal nur äußerliche Gründe hinderlich, aber man ist in allen sechs Bildern zum Copiren zurückgekehrt. Freilich befinden sich ihrer vier von den lebenden Meistern J. Schnorr von Karolsfeld und Heinrich Heß darunter.

Der Kreis der Darstellungen beginnt mit der Schöpfung des Lichts von Michelangelo aus der Sixtina. Es ist interessant, die Gestalt Gottes des Vaters, wie er hier erscheint, mit der Auffassung zu vergleichen, unter welcher ihn Schnorr, im vierten Bilde, Moses am feurigen Busche gegenüber (aus dem bekannten Bibelwerke) erscheinen läßt. Bei Michelangelo wiegt die körperliche Gewaltigkeit vor, die selbst durch die Gewandung hindurch den kräftigen Muskelbau bemerken läßt, bei Schnorr das geistige Element. Jener hat den Schöpfer des Weltalls, dieser den weisen Regierer zur Anschauung gebracht. Die Künstler haben diesen Gegensatz auch in der Farbe auf sehr passende Weise durchgeführt. — Das zweite Bild ist die Verstoßung aus dem Paradiese aus der Bibel Raphaels. Der kopirende Künstler hat die Gestalten des Urbiners volterrisirt und ihnen, wenn auch nicht die Röcke aus Thierfellen, die ihnen der Herr gemacht hatte, doch eine andere Bekleidung umgethan. — Es folgen dann drei Bilder aus dem schon erwähnten Schnorr'schen Bibelwerke und zwar zunächst „Abraham, der das ihm verheißene Land erblickt." Eine sehr schöne Composition! Mag man die vorausschreitenden Knaben deuten, wie man will, sie sind lieblich. Karl Schnaase's Wort bei einer früheren Gelegenheit schildert den Eindruck des Gemäldes sehr treffend: „es weht Morgenluft durch das Bild, der Tag der Verheißung bricht an." — Mit der Menschengruppe, der Johannes in der Wüste predigt, haben wir uns nicht recht befreunden können. Sie hat zu viel absichtlich Angeordnetes. — „Die heilige Nacht" von Heß ist von bezauberndem Eindruck. Engel tragen das Christkind wie ein heiliges Meteor durch den dunklen Himmel seinem Erdengange entgegen. Die Farbenharmonie darin ist von der schönsten Wirkung.

Zur Conkurrenz um die Beuth-Statue waren zuletzt 12 Entwürfe eingelaufen und es ist bereits unter diesen gewählt worden. Kiß wird die Statue selber, Drake das Fußgestell machen. Wir sparen uns den Bericht über die Preisarbeiten auf, von denen wir das Vergnügen hatten, die Drake'sche (die Kiß'sche war schon abgeholt) zu sehen und erlauben uns heute nur die Bemerkung, daß die Entwürfe billig dem Publikum hätten öffentlich ausgestellt werden sollen. Wir sehen dabei ganz davon ab, daß es schon deshalb natürlich gewesen wäre, weil das Publikum in diesem Falle der Besteller ist; aber man sollte doch keine Gelegenheit versäumen, Kunst- und Kunstübung zu einer allgemeinen und öffentlichen Angelegenheit zu machen, wenn man andererseits, wie auch in der Ordnung ist, dringend wünscht, daß sich Theilnahme für dieselbe zeigen und in immer weiteren Kreisen Platz greifen soll. Wie kann das sein, wenn man nicht einmal die Vorschläge unserer künstlerischen Mitbürger zu einem Ehrendenkmal für einen Mann, der unter uns lebte, und das unsere Stadt schmücken soll, zur Anschauung hinstellt?! Der Einwurf, den wir hörten, es seien eben Skizzen,

hat gar nichts zu bedeuten; denn wenn in Berlin nicht gebildete Leute genug wären, die eine Skizze anzusehen wissen, so sähe es sehr traurig um den Genuß der fertigen Arbeiten aus, welche der Oeffentlichkeit ausgestellt werden.

K. T. **Halberstadt.** Der bekannte Fabeldichter Regierungsrath Lichtwer besaß aus der Erbschaft des Stiftsraths Luther zu Wurzen und der Familie von Wichmanshausen werthvolle Kunstschätze, welche zunächst an seinen gleichfalls in Halberstadt wohnhaften Schwiegersohn Regierungsrath von Pott und dann an dessen Sohn vererbt wurden.

Zunächst davon zu nennen ist ein 5 Fuß hohes Altarbild von Lucas Cranach dem Jüngeren und die Bildnisse Luthers und der Catharina von derselben Meisterhand. Eine Sammlung von Bildnissen, Zeichnungen und Stichen, so wie von Handschriften hervorragender Männer aus der Reformationszeit, welche Lichtwer sein „Luther-Album" nannte. Eine Suite von Portraits aus den Familien des Stiftsraths Luther, von Wichmanshausen und Lichtwer, auch das schöne Bildniß dieses Fabeldichters von Benjamin Calau mit punischem Wachs gemalt. Dann ein Stammbuch von Miniaturportraits mit Handschriften aus der Zeit August des Starken, Karl XII., so auch von der Aurora von Königsmark u. s. w.

Jetzt gelangen alle diese Sachen in den Besitz des Herrn Gutsbesitzers Diedrich zu Wallrode und werden nicht unwahrscheinlich zum Verkauf kommen.

***Wien,** im Dezember. Im Laufe des nächsten Frühjahres wird die Sammlung des jüngst verstorbenen Kunstfreundes Baronovsky versteigert werden. Sie enthält über 400 Oelgemälde, meist moderne Niederländer (Schelfhout, Koeckoeck, Brakelaer, van Os, Tschaggeny, Verboekhoven, van Hoven u.a.m.) unter denen sich einzelne ganz artige Gemälde befinden, die jeden Freund dieser Schule befriedigen werden. Von älteren Gemälden verdienen vorzugsweise erwähnt zu werden, Gemälde von Sal. Ruysdael, van Goyen, D. de Heem u. a.

K. Swoboda (ein jüngerer Künstler, Schüler des Akademiedirectors Ruben) hat Zedlitz's „Waldfräulein" in einer Reihe von Zeichnungen geistvoll illustrirt. Sie werden in Auers Zeitschrift „Faust" in Holzschnitt ausgeführt erscheinen. Derselbe Künstler bereitet im Vereine mit den Kupferstechern Schmidt und dem Maler Trenkwald eine Reihe von Illustrationen zur „Königinhofer-Handschrift" vor, die bei dem großen Antheile, den Deutsche, aber insbesondere Slaven an der Gedichtsammlung nehmen, nicht verfehlen kann, ein weiter verbreitetes Publikum zu interessiren.

Die Künstler, welche sich mit religiösen Werken beschäftigen, sind diesmal stark in Thätigkeit. Prof. Kupelwieser malt eine große „Himmelfahrt Mariä" für die Kathedrale zu Calocza (in Ungarn), ein kleineres Altargemälde „die thronende Maria, umgeben von Heiligen" für den Bischof von Breslau; Prof. Blaas ebenfalls eine Madonna für die Fürstin Grarzmehry, außer den genannten Künstlern sind noch Führich, Meyer, Binder, Engerth mit Anfertigung der Cartons für die Altlerchenfelder Kirche beschäftigt.

Die Historienmalerei ruht sonst fast ganz; wir wüßten mit Ausnahme von Blaas nicht Einen Künstler zu nennen, der mit einem Auftrage beehrt worden wäre und sei es auch nur von Seiten eines Kunstvereins. Krieg, Anlehn, Agio verzehren fast alle Geldkräfte. Die höheren Stände nehmen an der Kunst nur einen sehr untergeordneten Antheil. Trotzdem ist die Betheiligung der Künstler in Wien, Mailand, Venedig, Prag für die Pariser Ausstellung nicht unbedeutend. Was kann aber Oesterreich, wo Kunst und Wissenschaft durch Jahrzehende hindurch stiefmütterlich behandelt wurde und erst in den jüngsten Zeiten ein Schritt im Interesse echter Kultur gethan wurde, was kann Oesterreich Frankreich, England, dem übrigen Deutschland gegenüber anders aufzeigen, als Anläufe, Versuche, vereinzelte Bestrebungen? — Die Anmeldungen geschahen bei den k. k. Akademien der bildenden Künste zu Wien, Mailand und Venedig. Die Zahl der dabei betheiligten Künstler übersteigt die Zahl von 90. Unter den deutschen Künstlern befinden sich sehr viele, welche sich in München nicht betheiligt hatten, unter den Venetianern und Mailändern, insbesondere den letzteren nehmen die Bildhauerarbeiten eine große Stelle ein, darunter befinden sich Werke von Prof. Ferrari, Minisini, Fraccaroli, Motelli, Prof. Caccialori, Galli, Marchesi, Pillati, Magni u. a. m. Unter den deutschen Künstlern, welche sich in München nicht betheiligt haben, nennen wir die Prager Künstler Prof. Gruneber und die Bildhauer J. und E. May, und die Wiener Künstler Prof. Radnitzky, Prof. Steinfeld, Aigner, Prelenthner, Böscher, den Pesther Maler Weber u. a. m.

Der jüngere Architect Ferstel erhielt ein einjähriges Staatsstipendium für eine Kunstreise nach Italien, ein anderer jüngerer Wiener Architect, F. Kierschner, bei dem Concurse für das neue Armenhaus in Triest den ersten Preis mit 250 Ducaten. — Director Ch. Ruben wurde „Ehren-Vice-Präsident" der Londoner Allgemeinen Gesellschaft für Industrie und Kunst.

Der hiesige Kupferstecher Chr. Mayer ist mit Ausführung eines großen Blattes in geschabter Manier beschäftigt und zwar nach dem Oelgemälde Rahls: „Kolonics im Lager vor Wien". Die Platte wird im Auftrage Auers ausgeführt.

△ **Karlsruhe.** Dezember. Der Historienmaler Feuerbach hat zur Zeit ein großes Bild ausgestellt, das allgemeine Aufmerksamkeit erregt. Gegenstand ist das Ende des bekannten Satyrikers Pietro Aretino († 1557), den mitten unter den Freuden des Bacchanals der langhingestreckende Tod erreichte. Der geistreiche Spötter ist vom Schlag getroffen rücklings umgesunken, die Laute entfällt seiner Hand, Blässe des Sterbens auf der epheuumkränzten Stirn; die schweigende Gesellschaft im Moment des ersten noch nicht zum Schreck ausgeprägten staunenden Eindrucks, üppige Frauengestalten springen von ihren Sitzen auf, ein schwarz gekleideter Nobile beugt sich über den Gesunkenen, während eine andere Gruppe noch ungestört der Freuden des Mahles pflegt.

Die Composition zeugt von großer, tragischer Auffassung; es ist jener gewaltige in den Todtentänzen des Mittelalters so mannigfach variirte sittlich ernste Gedanke des in die Ueppigkeit unerwartet hereinbrechenden Strafgerichtes, aber hier ohne Sensenmann und dürftige Allegorie, im vollen, prächtigen realen Venetianercostüm des sechszehnten Jahrhunderts. Die farbensichere, gewandte Ausführung, bei welcher das Streben unverkennbar ist, eine an früheren Bildern nicht ohne Grund gerügte Flüchtigkeit der Behandlung zu vermeiden, erinnert an die guten Tage Paolo Veroneses, mit welchem der Künstler in einer gewissen Geistesverwandschaft zu stehen scheint.

Anselm Feuerbach ist der Sohn des rühmlich bekannten Archäologen und Enkel des großen Criminalisten. Wir möchten dem sprühenden jugendlichen Talente wünschen, daß ihm recht bald der Anlaß sich biete, jenseits der Alpen durch näheres Studium der großen Vorbilder seinem künstlerischen Streben die letzte Weihe zu ertheilen.

Kunstvereine.

Der Kunstverein zu Köln.

Unser Kunstverein krankt an einem Uebel, das ihm von Geburt aus anklebt, und er droht fast, daran zu verscheiden. Man hat nämlich bei Entwurf des Statuts gleich sein Augenmerk darauf gerichtet, die Mitglieder durch die Gewinne anzulocken und eine möglichst vortheilhafte Bilderlotterie einzurichten; es gelang das im Anfang um so besser, als die zeitweiligen Ausstellungen sich auf dem Gürzenich in der Regel eines zahlreichen Besuchs erfreuten, der mitunter durch bedeutende Kunstwerke noch gehoben wurde, wodurch dann reichliche Eingangsgelder flossen. Jedoch war die natürliche Folge dieser Einrichtung, daß man sich nur auf den Ankauf von Staffeleibilder beschränkt fand, woraus dann wieder folgte, daß größere Werke allmählig ganz ausblieben, und die Ausstellung immer mehr an Interesse verlor. Man sah dieses, nachdem es oft vorausgesagt worden war, endlich denn doch ein; das Uebel war aber bereits so eingerissen, daß es einer Radikalkur bedurft hätte, um den Besuch wieder zu beleben. Man hätte, statt hauptsächlich sich auf die Gewinnsucht zu stützen, an den allgemeinen Kunstsinn appelliren sollen; statt dessen aber begnügte man sich, dem letzteren eine kleine Concession zu machen, indem man einen Theil der Einnahme, „höchstens ein Sechstel der Einnahme, nach Abzug der Kosten der Verwaltung und der zu vertheilenden Nachbildungen" zu öffentlichen Kunstwerken bestimmte; ein Antheil der bei den früheren reichen Einnahmen vielleicht noch einige werthvolle Anschaffungen gestattet hätte, jetzt aber durchaus unzureichend wurde. Die Abänderung der zeitweiligen Ausstellung in eine permanente, und die Verlegung derselben aus dem Gürzenich in die Glockengasse hat das Uebel noch gehoben. Der Besuch ließ fast gänzlich nach, und mit ihm nahm der Ankauf von Privaten, so wie vom Vereine selbst ab. Früher kaufte Letzterer jährlich mindestens irgend ein werthvolles Bild, etwa eine große Landschaft von 13 bis 1400 Thaler von Andr. Achenbach oder ein sonstiges hervorragendes Staffeleibild; das aber gestatten, wie es scheint, die Mittel nicht mehr, und von öffentlichen Kunstwerken, die angekauft, oder ausgeführt würden, bekommt man auch noch nichts zu schauen. Auf der Ausstellung sieht man allerdings noch manches Gute, und es sind mitunter die besten Künstler vertreten, aber selten, oder richtiger gesagt, nie mehr mit hervorragenden Werken. Der Verein droht im Sande zu verrinnen.

Dazu kommt dann noch, daß man bei den Ankäufen, die noch gemacht werden, wie von Anbeginn, fast nur die Technik in Betracht zieht, während es doch die Hauptaufgabe eines Kunstvereins sein sollte, eine höhere Richtung in der Kunst zu fördern.

Es wurden angekauft: von C. Hübner der Freiersmann zu 480 Thaler. Das Bild ist mit bekannter Meisterschaft gemalt, und hat im Einzelnen viel Schönes; ist aber in der Auffassung weder originell, noch geht eine einheitliche Stimmung hindurch. Der dumme Freier erinnert an mehre Bilder, aber namentlich an den Heirathsantrag auf Helgoland, ohne jedoch durch denselben Humor gehoben zu werden. Die Geliebte scheint einer herabgekommenen Familie anzugehören, die sich durch den reichen Bauerntölpel wieder finanziell

heben will; das Mißbehagen mit dem sie den Antrag anhört, ruft eine sehr unbehagliche Stimmung im Beschauer wach. An und für sich gelungen sind die beiden Alten, des Bräutigams Vater und der Braut Mutter, welche Letztere dem Ersteren ein Liqueurchen kredenzt, mit einem Ausdruck, der darauf zu deuten scheint, daß zwischen beiden dereinst ein Liebesverhältniß bestanden habe. Der freundliche Eindruck, den beide machen, wird aber gänzlich verwischt, durch den widerwärtigen Freier und das verstimmte Mädchen. Ein weit besseres Bild desselben Malers zu demselben Preise: „die Verlegenheit" ließ sich der Verein entgehen.

Ganz derselbe Gegenstand, mindestens der Hauptperson nach, ist dann wieder angekauft, in dem „Freier" von Salentin in Düsseldorf. C. Hübner hat seinem helgoländer Bauern, nachdem er ihn zuvor natürlich anders kostümirt hatte, eine Rose in den Mund und eine Weidenruthe in die Hand gegeben, wie wir das auf einem bekannten französischen Kupferstiche, einen ähnlichen Freier darstellend, sehen; Salentin kleidet seinen Bauernölpel wieder anders, und steckt ihm die Rose hinter das Ohr, die Dummheit desselben wird hier fast zum Blödsinn, der anekelt, und nicht mehr erheitert. Ein Paar bralle frische Bäuerinnen, die den Freier verspotten sind gut gehalten. Der junge Maler hat übrigens in der Technik in kurzer Zeit eine nicht unbedeutende Fertigkeit errungen, dagegen vermissen wir in dem Bilde ungern die originelle, humoristische Erfindungsgabe, die uns aus einigen seiner früheren Schülerarbeiten entgegenlachte. —

„Fleiß und Faulheit" von W. Linnig in Antwerpen, und das „einsame Mütterchen" von Gesellschap in Düsseldorf, sind technisch trefflich durchgeführte Bildchen im niederländischen Genre, die sich aber keine höhere Aufgabe stellen, als fac simile zu geben, und so für die Kunst auch nur das in Farben leisten, was die Photographie im Schwarzen leistet.

„Die Wahrsagerin" von J. Reiners in Düsseldorf ist gleichfalls ein gutgemaltes Bild mit sehr lebhaftem Colorit und einigen recht hübschen Gesichtern, sagt aber auch nichts.

Unter den angekauften Landschaften bildet: „Schluß eines italienischen Riesenfestes bei Mondschein" von Oswald Achenbach zu 100 Friedrichsd'or gewissermaßen das große Loos der diesjährigen Lotterie. Ein gutes Bild, dem wir aber keine höhere Bedeutung abgewinnen können. — Von Inst. Ouvrié in Paris, der unsere Ausstellung durch zwei große Ansichten von London und Amsterdam bereicherte, in jeder Beziehung treffliche Architekturbilder, ist ein hübsches Cabinetbildchen „Ansicht von Denant" angekauft.

Recht gute (gekaufte) Landschaften sind noch von R. Burnier, — „Gelderſche Landschaft" vor dem Regen, von Alex. Michelis — Westphälische Landschaft, von Jos. Minjon — Gall in Tirol, von W. Klein — Abendlandschaft; minder sagt uns zu von H. Herzog — Winterlandschaft. Von Carl Adolff, dem Strandmaler ist eine kleine Ansicht von Ehrenbreitstein und Coblenz angekauft, obgleich Rheinansicht, auch nur Strandbild. Wir sind überhaupt kein besonderer Freund der Strandbilder, aber der Seestrand hat denn doch seine Bedeutung, die dem Rheinstrand abgeht. Das Bild sagt im Vordergrunde nichts wie Dreck und Wasser, nirgends einen Baum oder Pflanzengrün; die Architektur verschwindet schon zu sehr in der Ferne, als daß der Maler Fleiß aufs Detail hätte verwenden müssen, außer einer Mühle nach vorne zu, sind es fast nur verschwommene Steinmassen und darüber Luft. Es ist übrigens gut gemalt. Das Bild erinnert uns lebhaft an eine Landschaft, welche der humoristische Maler Themer einst einschickte, um den Verein wegen der gehaltlosen Gegenstände zu persiflliren, die er einkauft, nämlich „Ansicht des Siebengebirges bei Morgennebel mit durchbrechender Sonne"; man sah darauf nur Wasser, Nebel und die durchbrechende Sonne, letztere sehr effectvoll auf eine aufgeklebte Oblate gemalt. Obige Landschafter gehören sämmtlich der Düsseldorfer Schule an. Von Genisson in Brüssel ward ein hübsches Architekturbild: das Innere der Kirche in Lyon gekauft; von Kaufmann in Hamburg „ein im Schnee fest gefahrener Reisewagen", eine gute Winterlandschaft.

Von L. Robbe in Brüssel, der einige recht gute Thierbilder sandte, erwarb man ein minder bedeutendes: „Federvieh" und von H. Robbe dort ein großes, gutes Frucht- und Blumenstück. Chm. Renard von hier ermunterte man, was zu loben, durch den Ankauf einer gut durchgeführten Gypsstatuette, die heilige Elisabeth.

Damit schließt der diesjährige Ankauf, der zwar manches Gute bietet, aber kein Werk, das als Meisterwerk sich irgend einen Ruf erwerben dürfte.

Hoffen wir, daß der Verein bald eine bessere Richtung einschlage; es ist die höchste Zeit.

Briefwechsel.

V. d. O. K.-V. in W.: Für die nächste Nummer nicht mehr möglich, doch soll die Mittheilung in der zweitnächsten erfolgen. — Hr. W. B. Sch. in K.: Mit Dank erhalten. Wir bitten, fortzufahren. — Hr. Vc. in K.: Gut, aber: Nur anfangen! — Hr. L. E. in W.: Wird in einem besondern Artikel über die Angelegenheit bald erledigt werden. — Dem unbekannten heiligen Christ, der uns durch eine Sendung aus dem bewährten Magazin von G. Trapp in Lübeck erfreute, statten wir unseren freundlichsten Dank ab.

Mit dem 1. Januar tritt ein neuer Pränumerationspreis ein auf die Wiener Wochenschrift

Der Salon

mit der Beilage „Wiener Kunstblatt",

redigirt von **Johannes Nordmann.** herausgegeben von **Josef Klemm.**

Wöchentlich ein Heft von 2 bis 3 Bogen gr. 8. in Umschlag.

Vierteljährl. Pränumerationspreis bei allen Buchhandlungen 2 Thlr. = 3 fl.

Der Salon, die einzige größere belletristisch-kritische Zeitschrift Oesterreichs, Vereinigungspunkt und Organ der bedeutendsten einheimischen Kräfte und in allen Kronländern stark verbreitet, liefert Novellen, Gedichte, Reisen, historische, naturwissenschaftliche, ästhetische Aufsätze, literarische, musikalische und Kunstberichte, Correspondenzen ꝛc. Außerdem allmonatlich einen berühmten John'schen Kupferstich nach Originalen der Belvedere-Gallerie.

Wien, im Dezember 1854.

J. B. Wallishausser.

Bekanntmachung.

Am 24. Januar 1855 und an den folgenden Tagen des Morgens 9 Uhr anfangend soll im Saale des Herrn Vogelsang auf dem Domplatze hierselbst die zum Nachlasse des verstorbenen Notars Deiters gehörende Oelgemälde- und Kupferstich-Sammlung gegen gleich baare Zahlung gerichtlich verkauft werden. Bei den Oelgemälden befinden sich sehr werthvolle Stücke, aus der niederländischen, altdeutschen, italienischen und französischen Schule, bei den Kupferstichen mehrere Radirungen von Rembrand und Callot. Vom 16. Januar 1855 an stehen die Oelgemälde und Kupferstiche im Vogelsang'schen Saale zur Ansicht aufgestellt. Kataloge sind in der J. H. Deiter'schen Buch- und Papierhandlung hierselbst zu haben. Nähere Auskunft über die einzelnen Stücke ertheilt der Herr Maler Becker hierselbst. Die Kunstkenner werden auf Nr. 1, 2, 6, 7, 11, 17, 32, 42, 50, 52, 58, 81, 171, 177 und 178 des Katalogs besonders aufmerksam gemacht.

Münster den 9. December 1854.

Aus gerichtlichem Auftrage:

Becke, Kreis-Gerichts-Sekretair.

Leipziger Kunstauction.

Der Catalog mehrerer Sammlungen gewählter Kupferstiche, schöner und seltener Radirungen und Arbeiten in anderen Stichgattungen, schöner Kupferwerke ꝛc., als der der verstorbenen Herren Professor Forssell in Stockholm, J. A. G. Lehmann in Königsberg u. A., welche den 22. Januar 1855 und folgende Tage zu Leipzig versteigert werden sollen, ist durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen. **Rudolph Weigel.**

(Dieser Nummer ist Nr. 26 des Literatur-Blattes des Deutschen Kunstblattes beigegeben.)

Das Blatt erscheint wöchentlich einmal; Abonnements nehmen alle Buchhandlungen und Postämter bei 26 Nrn. pro Jahr 1 Thlr. 20 Sgr. incl. aller Beilagen an.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Alphabetiſches Namensverzeichniß.

A.

Achen, Johann von, Maler. 294.
Achenbach, Andreas, Maler. Düſſeldorf. 268. 371. 388.
Achenbach, Oswald, Maler. Düſſeldorf. 29. 168. 188. 371. 466.
Achtermann, Bildhauer, Rom. 87. 272. 396.
Adam, Albrecht, Thier- und Schlachtenmaler. München. 30. 333. 383.
Adam, B., Maler. München. 434. 435.
Adam, Franz, Maler. München. 435.
Adloff, C., Maler, Düſſeldorf. 167. 371. 466.
Afinger, B., Bildhauer. Berlin. 51. 159. 421.
Ageladas, Bildhauer. 60.
Ahlborn, Wilhelm, Maler. Florenz. 195. 412.
Ahrendts, Leopold, Steinzeichner. Berlin. 36.
Aigner, Bildnißmaler. Wien. 15. 338.
Albert, Photograph. Augsburg. 124.
Alberti, Leon, Baptiſta. Maler. 113.
Albegrever, Heinrich, Maler. 67. 95. 201. 321.
l'Allemand, Friedr., Maler. Wien. 440. 442.
Alt, R., Maler. Wien. 15. 147. 407.
Altdorfer, Albrecht, Maler. 158. 201.
Altmann, C., Maler. München. 435.
Amann, W., Goldſticker. Augsburg. 380.
Amberg, W., Maler. Berlin. 206.
Amberger, Chriſtoph, Maler. 294.
Amerling, Friedr., Maler. Wien. 15. 302. 354. 424.
Anderloni, P., Kupferſtecher. 208.
Andreä, Architekt. 39. 46 fg.
Anton von Worms, Maler. 61. 294.
Apollonios, Bildhauer. 69.
v. Aretin, Hiſtoriker. München. 274.
Ariſtoteles, Philoſoph. 287.
Arler, Peter, Parlirer. 381.
Arnſt, A., Steinzeichner. München. 457.
Auer, Alois, Drucker. Wien. 409. 465.

B.

Baade, Knut, Maler. München. 341. 411.
Bacof, J., Maler. Genf. 260. 461.
Bagge, Landſchaftsmaler. Norwegen. 302.
Baldinger, Maler. Wien. 409.
Ballenberger, Maler. Frankfurt a. M. 199.
Bamberger, Fritz, Maler. München. 147. 393. 421. 442.
Bandinelli, Baccio, Bildhauer. 122.
Barbieri, Moſaizſt. Rom. 87. 450.
Barnaba von Modena, Maler. 48.
Barozzi, Stefano, Maler. Florenz. 268.
Barth, Georg, Tiſchler. Aſchaffenburg. 432.
Barth, L., Maler. München. 363.
Bartolommeo, Fra, Maler. 320.
v. Bartſch, F., Ritter, Gelehrter. Wien. 283.
Barvitius, Architekt. Wien. 277.
Batteux, Charles, Aeſthetiker. 288.
Baumgarten, Alex., Aeſthetiſer. 288.
Baumgärtner, H., Maler. Berlin. 168.
v. Bayer, Auguſt, Architekturmaler. München. 29.
Bayer, C. L., Zuckerbäcker. Ulm. 370.
Bayer, Ernſt, Glasſchleifer. Ernſtbrunn. 370.
Bayerle, Julius, Bildhauer. Düſſeldorf. 36.
Becker, A., Maler, Düſſeldorf. 110.
Becker, C., Kunſtforſcher. Würzburg. 273. 276. 283.
Becker, J., Maler. Frankfurt a. M. 30. 147. 190. 372.
Becker, Karl, Maler. Berlin. 147. 160.
Becker, Peter, Maler. Frankfurt a. M. 191.
Beckmann, H., Maler. München. 334.
Begas, Karl, Maler. 51. 446.
Begas, Oskar, Maler. Berlin. 352.
Begas, Reinhold, Bildhauer. Berlin. 159. 171. 203. 277.
Beham, Bartel, Maler. 67. 321.
Beham, Hans Sebald, Maler und Kupferſtecher. 321.
Bellermann, Ferd., Maler. Berlin. 36. 405.
Bellini, Giovanni, Maler. 142. 170. 294.
Bendemann, E., Maler. Dresden. 147. 297 fg. 342. 371.
Bendix, Leopold, Maler. Berlin. 378.
Bennert, Karl, Maler. Frankfurt a. M. 198.
Bennewitz von Loefen, Maler. Wien. 406. 423. 435.
Bentele, Fr., Maler. Stuttgart. 302.
Berdellé, Maler. München. 342.
Berger, Daniel, Kupferſtecher. 208.
Bergh, Maler. Stockholm. 116.
v. Berlepſch, G., Kunſtſchriftſteller. 444. fg.
Bernardi, F., Maler. München. 441.
Bernhardt, J., Maler. München. 317. 362. 383.
Bervic, C. C., Kupferſtecher. 208.
Bethke, G., Maler. München. 435.
Beuerlein, Hans, Maler. 225.
Beuth, Pet. Chr. Wilh. 6. 62. 208.
Biermann, Ed., Landſchaftsmaler. Berlin. 86.
Billing, Maler. Stockholm. 116.
Binder, Maler. Wien. 15. 409. 465.
Bird, Bildhauer. Rom. 259.
Biſchoff, Fr., Maler. München. 342. 421.
Biſſen, Bildhauer. Stockholm. 116.
Blaas, Karl, Maler. Wien. 15. 31. 147. 188. 276. 318. 332. 354. 393. 447. 465.
Blanc, L., Maler. Düſſeldorf. 372.
Blank, Maler. Wien. 70.
Bläſer, G., Bildhauer. Berlin. 51.
Blavignac, J. D., Architekt. 212. fg.
Blechen, Carl, Maler. 6. 268.
Bleibtreu, Maler, Düſſeldorf. 372.
Blondeel, Lanzelot, Maler. 57.
Bock, Archivar. Köln. 43.
Bocklund, Jenne, Maler. München. 342. 421.
Bode, Leopold, Maler. Frankfurt a. M. 190.
Bodom, Maler. Düſſeldorf. 110.
Bohn, Heinr., Maler. Berlin. 461.
Boiſſerée, Sulpiz, Kunſtſchriftſteller. 78. 167. 215.
Boiſſien, J., Kupferſtecher. 55. 89.
Bolte, G. F., Maler. Berlin. 169. 195. 232.
Bonnani, Architekt. Wien. 393.
Borchel, F. A., Maler. Berlin. 170.
Borgel, Steinzeichner. Bremen. 456.
Bornhauſer, Anna, Goldſtickerin. München. 380.
Borſos, Joſeph, Stilllebenmaler. Wien. 15. 401.
Bosboom, J., Maler. Haag. 148.
Boſch, Hieronymus, Maler. 158.
Boshart, W., Maler. München. 435.
Boßhard, Kaspar, Maler. München. 361.
Boſſuet van Yper, F., Maler. Brüſſel. 167. 188.
Both, H., Maler. Düſſeldorf. 71. 171. 389.
Böttcher, C. C., Maler. Düſſeldorf. 110. 168. 372. 456.
Böttticher, Karl, Architekt. Berlin. 4. 266. 383. 391.
Bournye, Alfred, Steinzeichner. Paris. 456.
Brandes, H., Maler. Braunſchweig. 30. 168. 302. 441.
Bräuer, Albrecht, Maler. Frankfurt a. M. 190. 366.
Bräuer, K., Maler. Breslau. 393. 420.
Braun, Emil, Archäolog. Rom. 27. 208.
Brecht, P. R., Architekt. Berlin. 346.
Brill, Paul, Maler. 170.
Brockhaus, F. A., Verleger. Leipzig. 440.
Brodsky, Alexander, Maler. München. 320.
Bromeis, A., Maler. Frankfurt a. M. 198. 361.
Broſamer, Hans, Maler u. Formſchneider. 179.
Brücke, W., Maler. Berlin. 378.
Bruckmann, P., u. Söhne, Goldſchmiede. Heilbronn. 414.
Brugſch, Heinr., Kunſtforſcher. Berlin. 3. 215.
Brunn, Heinr., Kunſtforſcher. 59 fg.
v. Bruyn, Arnold, Maler. 294.
Bruyn, Barthel von, Maler. 294.
Bruyn, Barth. van d. J., Maler. 294.
Bubak, Alois, Maler. Prag. 342.
Bucher, Joſeph, Maler. Frankfurt a. M. 189.
Büchtemann, Maler. Hamburg. 272.
Bujatti, Franz, Seidenwirker. 380.
Buonarotti, Michelangelo. 113. 120. 121. 142. 320.
Burckhardt, Jacob, Kunſthiſtoriker. Baſel. 97. 177. 215.
Burger, Anton, Maler. Frankfurt a. M. 190.
Burger, Ludwig, Maler. Berlin. 205.
Burgkmair, Hans, Maler u. Kupferſtecher. 83. 171. 186.
Burgſchmidt, Erzgießer. Nürnberg. 72. 116.
Burke, Edm., Philoſoph. 288.
Bürkel, H., Maler. München. 30. 334. 354.

Bürkner, Hugo, Formschneider. Dresden. 62. 170. 400.
Burnier, R., Maler. Düsseldorf. 398. 466.
Byström, Bildhauer. Stockholm. 116.

C.

Calame, A., Maler. Neuenburg.
Calcar, Johann von, Maler. 294. 379. 461.
Camphausen, W., Maler. Düsseldorf. 372.
Cano, Alonzo, Baumeister, Maler u. Bildschnitzer. 50.
Caracci, Annibale, Maler. 141.
Carlemann, Maler. Stockholm. 116.
Carpentero, H., Maler. Antwerpen. 167.
Carpi, Ugo da, Maler. 179.
Carrière, Moriz, Aesthetiker. München. 157. 183.
Carstens, A. J., Maler. 1. 174. 421.
Carus, C. G., Physiolog. Dresden. 427 fg.
Casaretto, F. J., Seidenwirker. Crefeld. 379.
Caspar, J., Kupferstecher. Berlin. 284.
Catel, Franz, Maler. 29.
Cavallari, Saverio, Architekt. Mailand. 152.
Cermak, Jaroslav, Maler. Prag. 30 fg.
Cesar, Graveur. Wien. 70.
Chauvin, A., Maler. Lüttich. 372.
Chevalier, Maler. Berlin. 160.
Chodowiecki, Daniel, Zeichner. 18.
Christoph, Meister. 294.
Christophsen, Peter, Maler. 65. 158. 294.
Clasen, Karl, Maler. Düsseldorf. 372.
Clasen, Lorenz, Maler. Düsseldorf. 372.
Clauder, Karl, Steinzeichner. Kassel. 98.
Clonet, Franz, Maler. 321.
Conrad, L. E., Maler. Düsseldorf. 371.
Constantin, P., Goldschmidt. Ingolstadt. 414.
Coriolan, Christoph, Formschneider. 179.
Cornelius, Peter von, Maler. Berlin. 71. 80. 153. 182. 277. 371. 395.
Cornicelius, Georg, Maler. Hanau. 342.
Correggio, Antonio Allegri da, Maler. 120. 195. 320.
v. Correns, F., Maler. München. 320.
Cramer, C., Maler. München. 334.
v. Cramer-Klett, Fabrikant. Nürnberg. 383.
Cranach, Lucas, Maler. 67. 202. 232. 294. 321. 465.
Creling, Maler. Nürnberg. 6. 143. 161. 366.
Crivelli, Carlo, Maler. 116.

D.

Daege, Eduard, Maler. Berlin. 277.
Daiwaille, J. A., Maler. Brüssel. 71. 167. 168.
Dallwig, Heinr., Maler. München. 320.
Damophon, Bildhauer. 68.
Danhauser, Joseph, Maler. 15. 334. 434.
Decker, Gabr., Portraitmaler. Wien. 15. 170. 424.
Deger, Ernst, Maler. Düsseldorf. 371. 421.
Deikker, Hanns, Maler. Braunfels. 317.
Delkers, P., Steinzeichner. Köln. 122.
Delacroix, Eugène, Maler, Paris. 167. 168.
Delff, Wilhelm, Kupferstecher. 16.
Denner, Balthasar. Maler. 77.
Deschwanden, Paul, Maler. Stanz. 462.
Desnoyers, A. B., Kupferstecher. Rom. 208.
Deslartes, Philosoph. 288.
Deuker, C., Kupferstecher. Frankfurt a. M. 183. 199. 353.
Diday, Maler. Genf. 461.
Diderot, Philosoph. 288.
Dieckhoff, A. C. C., Architekt. Berlin. 446.
Diehl, Hugo, Maler. München. 355.
Dielmann, Johann, Holzschnitzer. Frankfurt a. M. 199.
Dielmann, J. F., Genremaler. Frankfurt a. M. 190
Dietler, Maler. Bern. 462.
Dietrich, Adelheid, Malerin. Erfurt. 168.
Dietrich, C. W. E., Maler. 77. 208.
Diez, S., Maler. Meiningen. 188. 322.
Dillens, H., Maler. Brüssel. 167. 168.
v. Dillis, Georg, Maler. 29.
Dolce, Carlo, Maler. 142.
Doll, Anton, Maler. München. 341. 457.
Donatello, Bildhauer. 113.
Dorner, J. J., Maler. München. 29. 362.
Dou, Gerhard, Maler. 119.
Drake, Fr., Bildhauer. Berlin. 73. 256. 277. 464.
Drake, L., Bildhauer. Berlin. 159. 171.
Drinhausen, W., Blumenmaler. Berlin. 23 fg.
Dröhmer, H., Kupferstecher. Berlin. 456.
Droste, Architekt, Hannover. 39. 56.
Duburg, Landschaftsmaler. Amsterdam. 148.
Dunant, J., Maler. Genf. 461.
Dunze, Johannes, Maler. Genf. 168. 461.
Dunwegge, H. u. B., Maler. 95.
Dürer, Albrecht. 62. 63. 71. 123. 137. 142. 152. 158. 160. 200 fg. 203. 208. 219. 225. 249 fg. 251. 294. 307 fg. 321. 436 fg. 456.
Duval, Maler. Genf. 461.
Dyck, Ant. van, Maler. 142. 195. 235.
Dyck, Hermann, Maler. München. 320. 421.

E.

Ealgeer und Gruber, Goldsticker. Kempten. 380.
E. L., Formschneider u. Maler. 75 fg. 457.
Ebeling, Baumeister. Hannover. 54.
Eberhard, Konrad, Maler. München. 407.
Eberhardt, J., Maler. München. 320. 440.
Eberle, R., Maler. München. 123. 318.
Ebelinck, G., Kupferstecher. 26. 208.
Eggers, Fr., Redakteur. Berlin. 2. 24. 58. 130. 142. 204. 216. 242. 249. 256. 258. 274. 277. 301. 350. 458.
Ehrhardt, A., Maler. Dresden. 313. 362. 372.
Eibner, F., Maler. München. 407.
Eichhorn, A., Maler. 250.
Einsele, C., Schriftsteller. Lüneburg. 23.
Eisenhardt, Johann, Kupferstecher. Frankfurt a. M. 199.
Eisenlohr, F., Architekt. 171. 250.
Eitelberger von Edelberg, R., Kunstforscher. Wien. 455.
Elkan, Levy, Steinzeichner. Köln. 371. 382.
Elsasser, Julius, Maler. Rom. 412.
Elster, J. C., Schriftsteller. 188.
Elster, Rudolph, Maler. 188.
Embde, A. von der, Maler. Kassel. 421.
Embde, Caroline von der, Malerin. Kassel. 71. 435.
Ender, C., Maler. Wien. 15. 423.
Ender, Joh., Maler. Wien. 7. 143.
Ender, Thomas, Maler. Wien. 143. 167. 320.
Endres, Bernh., Maler. München. 407.
Engel, C., Maler. Frankfurt a. M. 190.
Engelbrechtsen, Corn., Maler. 158.
Engelhardt, G., Maler. Berlin. 71. 168. 457.
Engerth, Ed., Maler. Wien. 15. 26. 70. 188. 276. 338. 361. 465.
v. Enhuber, C., Maler. München. 30. 147. 332.
Entres, J. D., Bildhauer. München. 152. 203. 251. 436 fg.
Erdmann, L., Maler. Düsseldorf. 302.
Erdmannsdörfer, A., Maler. München. 320. 354.
Ernst, L., Architekt. Wien. 7. 401.
Escherich, Theodor, Buchbinder. München. 439.
Eschke, Herm., Maler. Berlin. 195. 407.
Euphranor, Bildhauer. 68.
Ewald, Arnold, Maler. Berlin. 361.
Eybe, C., Maler. Düsseldorf. 332. 435.
Eybl, Franz, Maler. Wien. 333. 434.
Eyck, van, Malerschule. 48. 150. 166. 177. 185. 294. 320. 373.
v. Eye, A., Kunstschriftsteller. Nürnberg. 72. 83. 93. 217 fg. 402.
Eylen, Johann van, Maler. 26.
Eylen, C. v. d., Maler. Löwen. 167. 168.
v. Eysden, Maler. Rotterdam. 458.
Eydorff, Chr., Maler. München. 30.

F.

Faber, Friedrich, Schriftsteller. Leipzig. 25. 435.
Fabriano, Gentile da, Maler. 327.
Faustner, Leonhard, Maler. München. 442.
Fay, Jos., Maler. Düsseldorf. 167. 371.
Feckert, G., Steinzeichner. Berlin. 36.
Febeler, J. C., Maler. Bremen. 171.
Feederle, C., Steinzeichner. 457.
Felsing, Jacob, Kupferstecher. Darmstadt. 7. 45. 46. 160. 353. 458.
Ferdinand Max, Erzherzog von Oesterreich. 268.
Fernkorn, Bildhauer. Wien. 15. 186.
Ferrari, Bildhauer. Venedig. 404.
Ferstel, Baumeister. Wien. 15. 393. 465.
Fessler, Bildhauer. Wien. 15. 268.
Feuerbach, Anselm, Maler. Karlsruhe. 465.
Feuillet de Conches, Schriftsteller. Paris. 135.
Fiedler, Maler. Berlin. 86.
Finke, Heinr. Jos., Zeichner. Altenburg. 377. 460.
Fiorillo, Joh. Dem., Schriftsteller. 150.
Firmenich, J., Landschaftsmaler. Berlin. 378.
Fischer, A. F., Bildhauer. Berlin. 228.
Fischer, F., Tischler. Heidelberg. 431.
Fischer, Karl, Steinzeichner. Berlin. 456.
Fladager, Ole, Bildhauer. Christiania. 384.
Flamenco, Juan, Maler. 52.
Flamm, A., Landschaftsmaler. Rom. 371.
Flay, Maler. Rom. 451.
Flegel, J. E., Formschneider. Leipzig. 61. 178. 421. 436.
Fleischer, Georg, Bildschnitzer. 463.
Fleischmann, Gypsgießer u. Fabrikant. Nürnberg. 26.
Flemael, B., Maler. 195.
Flers, C., Maler. Paris. 52. 315.
Fleury, Leon, Maler. Paris. 167.
Floris, Hans, Stecher. 463.
Flüggen, Gisbert, Maler. München. 341.
Foltz, Ludwig, Architekt u. Bildhauer. München. 427. 431. 433.
Foltz, Philipp, Maler. München. 91. 147. 409. 424. 458.
Förster, Ernst, Kunsthistoriker. München. 43. 92. 147. 150. 158. 163. 171. 240. 250. 252. 266. 271. 358. 436 fg.
Forster, F., Kupferstecher. 456.
Förster, Ludw., Baumeister. Wien. 6.
Fortner, Andreas, Goldschmidt. München. 414.
Fortner, F. X., Tischler. München. 432.
Fortner, L. Goldschmidt. Prag. 414.
Fouremois, Steinzeichner. 457.
Frank, Heinr., Maler. Baden. 371. 407.
Frank, Jul., Maler. München. 362.
Franz, C., Maler. München. 435.
Franz, Julius, Bildhauer. Berlin. 159. 171. 277.
Franzowitz, Anton, Goldsticker. München. 380.
Frenzel, J. G. A., Kupferstecher. Dresden. 112. 249. 307. 456.
v. Freyberg, Electorine, Malerin. 407. 434.
Friedländer, Fried., Maler. Wien. 15.
Fries, C., Maler. 30. 457.
Fries, W., Maler. München. 334. 434.
Frommel, Karl, Maler u. Kupferstecher. Karlsruhe. 373. 457.
Fuchs, J., Maler. Breuningen. 363.
Füchsel, H., Maler. Braunschweig. 260.
Führich, J., Maler. Wien. 15. 70. 241. 276. 277. 338. 402. 407. 447. 465.

Funk, H., Maler. Stuttgart. 101. 223.
Fürnkorn, Albert, Weißsticker. Weingarten. 390.
Fürstenberg, S., Maler. Trier. 392.
Furtmayr, Berthold, Maler. 193.
Fyoll, Conrad, Maler. 76. 158.

G.

Gaber, A., Formschneider. Dresden. 278.
Gärtner, H., Maler. München. 362. 421.
Gail, Wilh., Maler. München. 310. 362. 422.
Gallait, Louis, Historienmaler. Brüssel. 31. 33 fg. 70. 143. 170.
Gasser, Hans, Bildhauer. Wien. 7. 15. 62. 180. 401.
Gau, Karl Franz, Baukünstler. 36.
Gauermann, Friedr., Maler. Wien. 15. 70. 354. 401. 434. 440.
v. Gegenbauer, J. A., Maler. Stuttgart. 209 fg.
Geiger, J. P. R., Maler. Wien. 70. 393. 447.
Geiß, Moritz, Zinkgießer. Berlin. 343.
Geißler, Friedr., Kupferstecher. Nürnberg. 72.
Gelborp, Georg, Maler. 294.
Genelli, Benaventura, Maler. München. 407. 408. 421.
Genisson, J., Maler. Brüssel. 411. 466.
Genz, Wilh., Geschichtsmaler. Berlin. 364.
Georgi, Otto, Maler. Vorbrück. 355.
Georgy, W., Formschneider. Leipzig. 18. 62.
Gerbeißen, J. M., Goldsticker. München. 380.
Gerhardt, Ed., Maler. Berlin. 124. 332. 421.
Gerst, J. C. J., Theatermaler. 86.
Gesellschap, C., Maler. Düsseldorf. 372. 466.
Geyer, Maler. Augsburg. 168.
Geyer, Alexius, Maler. Berlin. 406.
Geyer, Konrad, Kupferstecher. München. 384. 407.
Gienanth, Gießer. Eisenberg. 345.
Gilli, A., Bildhauer. Rom. 397.
Giorgione, Maler. 142. 454.
Giotto, Maler. 87. 294.
Girardet, Emil, Maler. Brienz. 462.
Girl, El., Malerin. München. 342.
Glanz, Joseph, Eisengießer. Wien. 345.
Gliemann, Albert, Maler. Dresden. 361.
Glogger, N., Maler. München. 407.
Göbel, Angilbert, Maler. Frankfurt a. M. 190.
Goes, Hugo v. d., Maler. 158. 294.
Goltzius, H., Maler. 208.
Gonne, F., Maler. Dresden. 147. 424. 425.
Gonzenbach, C., Kupferstecher. Dresden. 240.
Göthe. 174.
Goujon, Jean, Maler. 324.
Gozzoli, Benozzo, Maler. 113.
Gräb, C., Maler. Berlin. 86. 195. 249. 406. 426.
Graban, Christ., Maler. Bremen. 167. 168.
Graeff, Formschneider. Frankfurt a. M. 199.
Graff, Anton, Maler. 195.
Gräfle, A., Maler. München. 147. 318. 320. 341.
Gramm, Architekt. Frankfurt a. M. 199.
Grau, Peter, Tischler. Aicha. 431.
Greise, Kour., Maler. Wien. 15. 407.
Grenze, J. Bat., Maler. 50.
Grigoletti, Baumeister. Venedig. 393.
Grimm, Emil, Kupferstecher. 250.
Gropius, Karl, Maler. Berlin. 401.
Grund, J., Maler. Baden-Baden. 168. 424.
Grunewald, Matthias, Maler. 158. 202. 438.
Gruyter jun., Maler. Amsterdam. 167.
Gubitz, Anton, Schriftsteller. Berlin. 34.
Gude, Hans, Maler. Düsseldorf. 365. 388. 457.
Gudin, Th., Maler. Paris. 167.
Guet, C. O., Maler. Paris. 167.
Guhl, Ernst, Kunstgelehrter. Berlin. 112. fg. 284.
Günther, A., Steinzeichner. Berlin. 206. 456.
Gurlitt, Ludwig, Maler. Wien. 15. 401.
Güterbock, L., Maler. Berlin. 449.

H.

Haanen, R. von, Maler. Wien. 401. 425.
Habelmann, Paul, Kupferstecher. Berlin. 456.
Habenschaden, S., Maler. München. 35. 334. 435.
v. Häckel, Joseph, Blumenfabrikant. München. 400.
Haesner, L., Maler. München. 440.
Hagenauer, Medailleur. 226.
v. Hagn, Louis, Genremaler. Berlin. 160. 413. 448.
Hähnel, Julius, Bildhauer. Dresden. 286. 290. 344. 414.
Halbreiter, Ulrich, Maler. München. 320. 441.
Halle, B., Maler. Frankfurt a. M. 198.
Halle, Ferdinand, Buchbinder. Leipzig. 440.
Hals, Frans, Maler. 76.
Hammer, C. G., Maler. Dresden. 302. 354.
Hanfstängl, Franz, Steinzeichner. München. 250. 385. 421. 456.
Hansch, A., Maler. Wien. 31. 147. 338. 354. 423.
Hansen, Architekt. Wien. 6.
Happel, Fr., Maler. Düsseldorf. 168. 260.
v. Hartenbach, R., Formschneider. Leipzig. 18.
Härtling, B., Tischler. Würzburg. 432.
v. Harrach'sche Glasfabrik. Neue Welt. 431.
Harzen, Ernst, Kunstgelehrter. Hamburg. 240.
Hase, Baumeister. Hannover. 39. 48. 56.
v. Haselberg, C., Architekt. Berlin. 215.
Hasenclever, J. P., Maler. 8. fg. 30. 302. 354.
Hasenpflug, C., Maler. Halberstadt. 188.
Hassa, Joh., Tapezier. Wien. 432.
Hasse, C., Maler. Dresden. 170. 400. 434.
Hasselhorst, Heinr., Maler. Frankfurt a. M. 189. 196.
Haun, A., Maler und Steinzeichner. Berlin. 378. 456.
Haushofer, Max, Landschaftsmaler. München. 384. 424.
Hausmann, Adolf, Modelleur. Berlin. 4. fg.
Hausmann, G., Maler. München. 318.
Hawránek, Friedr., Maler. Prag. 441.
Hébert, Jules, Maler. Genf. 462.
v. Heckel, August, Maler. München. 332.
Heemskerk, Martin, Maler. 158. 294.
Heerdt, J. C., Maler. Frankfurt a. M. 198.
v. Hefner-Alteneck, H. J., Kunstforscher. München. 171. 274.
Hegel, Fr. W., Philosoph. 296.
Heibel, Herm., Bildhauer. Berlin. 426.
Heideloff, Karl, Alex., Baumeister. Nürnberg. 26. 72. 107. 116. 420.
Heiden, op der, Maler. Amsterdam. 260.
Heider, G., Kunstforscher. Wien. 152. 409. 456.
Heilmeyer, L., Maler. München. 434.
Heimerdinger, Fr., Maler. Hamburg. 302.
Heinlein, H., Maler. München. 29. 123. 147. 167. 342. 343. 421.
Heinrich, Franz, Maler. Wien. 354.
Heisst, Julius, Maler. Berlin. 406.
Heil, Georg, Seidenwirker. Wien. 380.
Hellich, Jos., Maler. Prag. 360. 362.
Helst, Barth. van der, Maler. 76.
Hendriks, F. H., Maler. Oesterbeck. 167. 168.
Hengsbach, Franz, Maler. Düsseldorf. 167. 168. 371.
Henneberg, Gebr., Porzellanfabrik. Gotha. 426.
Henning, Adolf, Maler. Berlin. 342. 363. 401.
Henzen, Karl, Archäolog. Rom. 27. 87.
Herlen, Jesse, Maler. 158.
Hermann, Karl Heinrich, Historienmaler. Berlin. 273. fg. 277. 286.
Hermann, Ludwig, Seemaler. Berlin. 71. 168. 302.
Herrenburger, Architekturmaler. Berlin. 406.
Herwegen, Maler. München. 432.
Herz, Maler. Frankfurt a. M. 198.
Herzog, H., Maler. Düsseldorf. 71. 466.
Heseliel, George, Schriftsteller. Berlin. 250.
Heß, H., Maler. München. 30. 464.
Heß, Peter, Maler. München. 30. 441.
Hesse, L. F., Baumeister. Berlin. 43.
Hettich, Gordian, Uhrmacher. Furtwangen. 370.
Heuchler, Ed., Zeichner. Freiburg. 414.
Heunert, F., Maler. Düsseldorf. 168. 371.
Heures, die. 178.
Heuß, Eduard, Maler. Mainz. 318. 362.
Heyden, Otto, Maler. Berlin. 407.
Hild, Architekt. Pesth. 188.
Hildebrandt, E., Landschaftsmaler. Berlin. 377. 378. fg. 399.
Hildebrandt, Th., Düsseldorf. 372.
Hilgers, C., Maler. Düsseldorf. 260. 371. 398.
Hilliger, Wolf, Rothgießer. 463.
Hilverdink, J., Maler. Amsterdam. 167.
Hirsch, Maler. Düsseldorf. 71.
Hirtel, J. A., Buntsticker. Leipzig. 391.
Hittorf, J. J., Architekt. Paris. 43.
Hitzig, Fritz, Baumeister. Berlin. 43. 358.
Hoback, F., Photograph. München. 250.
v. Hochstetter, Albertine, Malerin. Neustrelitz. 23.
Hochstetter, J., Architekt. Karlsruhe. 250. 373.
Hoegg, Joseph, Maler. Düsseldorf. 371.
Hoff, Nikolaus, Kupferstecher. Frankfurt a. M. 199.
Hoff, Conrad, Maler. München. 334.
Hoffmann, Bildhauer. Rom. 396.
Hoffmann, A., Kupferstecher. Berlin. 142.
Hofstadt, Baumeister. Venedig. 405.
Hofmann, H., Maler. Darmstadt. 198. 317. 361.
Hofmann, Hans, Maler. 160.
v. Hofstetten, Fr., Maler. München. 333.
Höger, Joseph, Maler. Wien. 15. 70. 401. 433. 434.
Högler, Bildhauer. Wien. 15.
Hoguet, Charles, Maler. Berlin. 354. 378. 399.
Hoguet-Bestris, Dilettant. Berlin. 407.
Hohnbaum, K., Maler. München. 333.
Holbein, Hans d. J., Maler. 62. 66. 158. 294. 321.
Holland, Hendrika, Malerin. Paris. 302.
Hollar, Wenzel, Kupferstecher. 171. 219. 225.
Holmlund, Malerin. Stockholm. 116.
Holzer, Jos., Maler. Wien. 354. 361. 401. 423.
Hopfgarten, A., Maler. Berlin. 401.
Hopfgarten, Bildhauer. Biberich. 7. 80. 438.
Horaz. 287.
Horschelt, Theod., Maler. München. 409.
Hosemann, Th., Genremaler. Berlin. 449.
Hotho, G. H., Aesthetiker. Berlin. 58. 279.
Houbraken, J., Kupferstecher. 16.
Hübner, Julius, Maler. Dresden. 342. 372.
Hübner, Karl, Maler. Düsseldorf. 43. 71. 98. 105. 113. 167. 188. 260. 302. 313. 372. 458. 465.
Hübsch, Heinrich, Architekt. Karlsruhe. 373. 419. 442 fg.
Hull, A. Maler. Amsterdam. 71. 167.
Hulle, Anselm van. Maler. 235.
Humbert, August, Maler. Frankfurt a. M. 198.
Humblot, Emmeline, Malerin. Dresden. 363.
Hummel, Ludw., Maler. Weimar. 441.
Hunäus, Baumeister. Hannover. 39. 54.
Hünten, F., Maler. Düsseldorf. 168. 260. 372.
Hunyn, A., Maler. Mecheln. 167.
Huysum, Jan van, Maler. 77.

J.

Jabin, G., Maler. Düsseldorf. 168. 188.
Jacobs, Emil, Maler. Gotha. 302. 361.
Jacobs, Jacob, Maler. Antwerpen. 123. 167. 168.

Jacobſon, J., Maler. Schwerin. 302.
Jäckel, Heinrich, Maler. Berlin. 168. 378.
Jacometti, Bildhauer. Rom. 397.
Jahn, L., Maler. München. 332.
Jahn, Otto, Archäolog. 420.
Jakoby, Louis, Kupferſtecher. Berlin. 74. 142.
Jank, Chr., Maler. München. 440.
Janſſen, J. Th., Kupferſtecher. Düſſeldorf. 9.
Jarwart, Sixtus, Architekturmaler. Berlin. 249.
Imhof, Bildhauer. Rom. 397.
Ingres, J. A. D., Hiſtorienmaler. Paris. 458.
Joannes, Vicente, Maler. 321.
Jodocus v. Gent, Maler. 177.
Jordan, Rudolf, Maler. Düſſeldorf. 106. 168. 171. 372.
Jouanin, Kupferſtecher. Paris. 170.
Irmiſch, Hans, Baumeiſter. 463.
Iſſelburg, Peter, Kupferſtecher. 235.
Ittenbach, Joſ., Maler. Düſſeldorf. 320. 371. 422.
Jungheim, C., Maler. Düſſeldorf. 71. 168. 389. 441.

K.

Kachel, L., Maler. Karlsruhe. 342.
Kaiſer, C., Landſchaftsmaler. München. 170. 250. 354.
Kaiſer, J. W., Kupferſtecher. Amſterdam. 16.
Kalamis, Bildhauer. 60.
Kalkreuth, Graf Stanislaus, Maler. Köln. 371. 398.
Kallon, Bildhauer. 60.
Kaltenmoſer, Kaspar, Maler. München. 354.
Kant, Immanuel, Philoſoph. 289.
Kappes, Karl, Kupferſtecher. Frankfurt a. M. 170. 196. 199.
Karſt, A., Maler. München. 393.
Kaſelowsky, Auguſt, Maler. Berlin. 203. 361.
Kaspar, J., Maler. Obergünzburg. 341. 342. 435.
Kaufmann, Angelika, Malerin. 142.
Kaufmann, Herm., Maler. Hamburg. 167. 422. 434. 466.
Kaulbach, Friedrich, Maler. München. 334. 366.
Kaulbach, Wilh. von, Maler. München. 74. 80. 142. 153. 215. 343. 366. 426. 30
Kaupert, Bildhauer. Rom. 397.
Kehren, J., Maler. Düſſeldorf. 371.
Kellner, Gebr., Glasmaler. Nürnberg. 26.
Keßler, A., Maler. Düſſeldorf. 371. 441. 448.
Keſtner, A., Kunſtgelehrter. 219.
Kiesling, F., Maler. Potsdam. 407.
Kierſchner, F., Architekt. Wien. 465.
Kilian, Wolfgang, Kupferſtecher. 235.
Kirchner, C., Maler. München. 29. 123. 341. 421.
Kirchſtein, Maler. München. 411.
Kirner, J. B., Maler. München. 30. 147. 168.
Kiß, Aug., Bildhauer. Berlin. 421. 438. 464.
Klearchos v. Rhegium. Bildhauer. 60.
Klein, J. A., Maler. München. 421.
Klein, Wilhelm, Maler. Düſſeldorf. 188. 260. 371. 466.
Klemm, Guſtav, Schriftſteller. Dresden. 453.
Klengel, J. C., Radirer. 111.
v. Klenze, Leo, Baumeiſter. 147.
te Klerk, W., Maler. Dortrecht. 167.
Klinger, C., Maler. Kaſſel. 361.
Klombeck, J. B., Maler. Cleve. 168.
Kluyver, P. L. F., Maler. Amersfort. 167.
Knaus, L., Maler. Paris. 171. 365. 412.
Knip, Henriette, Malerin. Schaerbeck. 168.
Knoblauch, Ed., Architekt. Berlin. 358.
Knoll, Waldemar, Maler. Berlin. 378.
Köbel, Georg, Maler. München. 334. 341. 441.
Kobell, W. von, Maler. München. 30.
Koch, G., Steinzeichner. 421.
Koch, Joſeph, Maler. München. 424.
Koch, Joſeph, der Tiroler, Maler. 29. 362. 423.
Koch, W., Kunſtſchriftſteller. Wien. 427.
Koekkoek, B. C., Maler. Cleve. 371.
Koekkoek, H. (Waterkoekkoek), Maler. Cleve. 71.
Köhler, Ch., Maler. Düſſeldorf. 160. 195. 372.
Koken, Ed., Maler. Hannover. 302. 341.
Kolbe, Karl, Maler. 426.
Koller, Rudolf, Maler. Zürich. 277. 318. 457.
Koller, W., Maler. Düſſeldorf. 15. 425.
König, Guſtav, Maler. München. 386. 393. 408.
Koopmann, J. H. C., Maler. Karlsruhe. 207. 326. 441.
Kopiſch, Aug., Dichter und Maler. 193. 208.
Koppe, Albert, Buchbinder. Berlin. 439.
Koppers, Malerfamilie. 271.
Körle, P., Maler. München. 354.
Korn, W., Lithograph. Berlin. 205. 457.
Köſcher, Maler. Wien. 70.
Koska, F., Zeichner. Breslau. 457.
Köſter, C. G., Maler. Bremen. 71. 167.
Koſtner, Albert, Seidenwirker. Wien. 380.
Kotſch, Th., Maler. Hannover. 320. 441.
Krafft, Adam, Bildhauer. 135. 321.
Krafft, Albrecht, Maler. 453. fg.
Kramer, H., Maler. Berlin. 406.
Krämer, H., Maler. Berlin. 160.
Kranner, Architekt. Prag. 7. 188.
Kratochwile, Adolf, Maler. Prag. 332.
Kraupe, Wenzel, Maler. Prag. 442.
Krauſe, J. H., Schriftſteller. 250.
Kreitmayr, J. B., Maler. München. 334.
Kreß, von, Galvanoplaſt. Anſtalt. Offenbach. 196.
Kretzſchmar, Ed., Formſchneider. Leipzig. 18. 386.
Kretzſchmer, H., Maler. Berlin. 354. 361. 372. 449.
Kriehuber, F., Maler. Wien. 15.
Kritias, Bildhauer. 60.
v. Krockow, Oscar, Maler. München. 333.
Krüger, Hermann, Holzſchneider. Leipzig. 61. 179.
Krummenacher, Stephan, Baumeiſter. 272.
Kruſemann, J. A., Maler. Driebergen. 168.
Kugler, Franz, Kunſthiſtoriker. Berlin. 3. 12. fg. 51. 78. 83. 98. 106. 150. 157. 169. 171. 177. 215. 268. 276. 346. 348. 391. 444. 456.
Kugler, J. G., Buchbinder und Pappearbeiter. Nürnberg. 439. fg.
Kugler, Luiſe, Malerin. Bremen. 23.
Kümmel, Bildhauer. Rom. 396.
Kummer, Robert, Maler. Dresden. 260.
Kunz, Maler. 29.
Kupelwieſer, Maler. Wien. 7. 15. 70. 147. 188. 241. 276. 393. 447. 465.

L.

Laborde, Léon de, Kunſtforſcher. Paris. 186.
Lach, Andr., Stilllebenmaler. Wien. 15. 401.
Lachenwitz, F. S., Maler. Düſſeldorf. 341.
Lade, Adolf, Baukünſtler. Wiesbaden. 107.
Lange, Friedrich, Baumeiſter. Marburg. 349.
Lange, Guſtav, Maler. Düſſeldorf. 398.
Lange, L., Baumeiſter. München. 276.
Langer, Th., Kupferſtecher. Dresden. 421.
v. Langer, Robert, Maler. München. 361. 362. 363.
Langhans, Baumeiſter. Berlin. 167.
Langko, D., Maler. München. 435.
Lapito, L. A., Maler. Paris. 167. 168.
Larſon, M., Maler. Düſſeldorf. 110.
Laſinsky, A., Maler. Mainz. 371.
Lattermann, H. L., u. Söhne. Eiſengießer. Morgenröthe. 344.
Lauchhammer, Hüttenwerk. 344.
Lauer, J., Maler. Wien. 15. 401.
Lauſberger, Friedr., Maler. Wien. 63. 354. 448.
Launitz, Ed. von der, Bildhauer. Frankfurt a. M. 196. 199.
Lauters, P., Steinzeichner. Brüſſel. 457.
Laves, G., Maler. Hannover. 39. 195.
Layard, A. H., Kunſtforſcher. London. 420.
Lazarus, M., Schriftſteller. Berlin. 243 fg.
v. Lebebur, Schriftſteller. Berlin. 277.
Legrand, Max, Porzellanmaler. München. 354.
Lehmann, Heinrich, Maler. Paris. 93. 250.
Leickert, C., Maler. Amſterdam. 167. 168.
Leighton, Frederic, Maler. Frankfurt a. M. 189.
Leimbach, Baumeiſter. München. 6.
Leins, Chr., Baumeiſter, Stuttgart. 344.
Leiſtler, Tiſchler. Wien. 393.
Lemann, J., u. Sohn, Seidenwirker. Wien. 380.
Lempertz, Heinrich, Schriftſteller. Köln. 122.
Lenz, J. F., Porzellanfabrik. Hammersbach. 426.
Lepſius, Richard, Kunſtforſcher. Berlin. 276.
Leſſing, Gotth. Ephraim, Dichter. 171. 262.
Leſſing, Karl, Fr., Maler. Düſſeldorf. 43. 104 fg. 147. 260. 372. 380.
Leu, A., Maler. Düſſeldorf. 71. 110. 188. 365. 388.
Leuhe, Emanuel, Maler. Düſſeldorf. 110 fg. 123. 147. 371.
Lewis, Henry, Landſchaftsmaler. Amerika. 171.
Leyboldt, F., Steinzeichner. Wien. 421.
Libay, L., Maler. Wien. 15.
Liesborner Meiſter. 94 fg.
Lieske, Karl, Maler. München. 421.
Lichtenfeldt, W., Maler. München. 441.
Lindemann-Frommel, Steinzeichner. Karlsruhe. 457.
Linder, Maler. Wien. 276.
Linke, Louis, Maler. Berlin. 407.
Linnig, Egide, Maler. Antwerpen. 167.
Linnig, W., Maler. Antwerpen. 302. 466.
Linz, P., Bildhauer. Karlsruhe. 373.
Lionardo da Vinci. 142. 320. 337.
Lippi, Filippo, Maler. 113. 294.
Liſch, Alterthumsforſcher. Schwerin. 273. 347.
Livens, Joh., Maler. 61.
Lochner, A., Maler. München. 393.
Löcherer, C., Photograph. München. 124. 171.
Löbel, J. C., Formſchneider. Göttingen. 179. 337.
Löhle, Steinzeichner. München. 6.
Löffler, A., Maler. München. 72. 302. 409.
Löffler, L., Maler. Wien. 15.
Löffler, L., Buchbinder. Kaſſel. 440.
Longin. 297.
Looff, Gelehrter. Gotha. 204. 301. 322. 350. 374. 458.
Loos, Friedrich, Maler. Bremen. 71.
de Loose, B., Maler. Brüſſel. 70.
Lorck, Melchior, Kupferſtecher. 179.
Lorenz, Franz, Radirer. 133.
Lot, H., Maler. Düſſeldorf. 110.
Lotze, M., Maler. München. 393.
Lübke, Wilh., Kunſtforſcher. Berlin. 6. 58. 74. 75. 77 fg. 83. 107. 150. 157. 203. 212. 215. 223. 229. 267. 268. 271. 334 fg. 348.
Lucanus, Fr., Halberſtadt. 9. 115. 204. 252. 301. 321. 322. 350.
Lucas von Leyden, Maler. 158. 294. 321.
Lucas, A., Maler. Darmſtadt. 362.
Ludwig, König v. Baiern. 30. 36. 72. 161. 259.
Ludy, F., Kupferſtecher. Düſſeldorf. 274.
Lugardon, Maler. Genf. 462.
Luini, Bernardino. Maler. 229.
Lundgren, Malerin. Stockholm. 116.
Lunteſchütz, Maler. Frankfurt a. M. 198.
Lyſippos, Bildhauer. 68.

M.

Maar, J., Maler. Nürnberg. 67. 393.
Maassen, Theod., Maler. Düsseldorf. 301. 372.
Mabuse, Johann, Maler. 59. 66. 158. 294.
Macpherson, Photograph. Rom. 27.
Maderno, Carlo, Architekt. 328.
Maes, B., Maler. 188. 260.
Mali, Joh., Maler. München. 435.
Malß, G., Maler. Frankf. a. M. 198.
Malvezzi, Architekt. Venedig. 405.
Mandel, Ed., Kupferstecher. Berlin. 74. 258.
Mantel, L., Maler. Berlin. 405.
Marc Antonio (Raimondi), Kupferstecher. 26. 208.
de Marc, Joh., Kupferstecher. Paris. 135.
Marenzeller, J., Uhrmacher. Wien. 370.
Marko, C., Maler. Florenz. 30. 70. 338. 354. 441.
Marr, H., Maler. München. 354.
v. Martens, Luise, Malerin. Stuttgart. 354.
Martersteig, Fr., Maler. Weimar. 313.
Martin, P., Genremaler, München. 409. 456.
Martinet, A. L., Kupferstecher. Paris. 277.
Masaccio, Maler. 141. 142.
Maßmann, S., Maler. 43. 62.
Mauch, J. M., Baumeister. Stuttgart. 344.
Maunier, Photograph. Paris. 3.
Maurer, Jakob, Landschaftsmaler. Frankfurt a. M., 190. 441.
Maximilian, der Erste, Kaiser. 237 fg.
Mayer, F., Maler. München. 341.
Mayer, Chr., Kupferstecher. Wien. 465.
Mayer's, Neffen, Glasfabrik, Adolphs- u. Eleonorenhain. 431.
Mayerhofer, Zuckerbäcker. München. 369.
Meere, Gerhard van der, Maler. 158.
Meermann, A., Maler. München. 302.
Mehlem, Johann von, Maler. 294.
Meister der Lyversberg'schen Passion. 294.
Meißner, G., Maler, Königsberg. 411.
Meixner, Baumeister. Wien. 393.
Meixner, L., Maler. München. 320. 423. 440.
Melenen, Israel van, Maler. 208. 294. 321.
Melcher, Jakob, Steinzeichner. München. 354. 408.
Melly, Ed., Kunstgelehrter. 152. 429.
Memling, Hans, Maler. 57. 158. 163. 177. 294.
Mengelberg, Otto, Maler. Düsseldorf 110. 277. 363. 372.
Mengs, Anton, Rafael, Maler. 142.
Menken, G., Maler. Bremen. 168.
Menken, C. H., Maler. Bremen. 168.
v. Menz, Max, Maler. München. 318. 333.
Menzel, A., Geschichtsmaler. Berlin. 2 fg. 40. 170. 247 fg. 386.
Merk, Ed., Maler. München. 168.
Mertens, Franz, Kunstforscher. Berlin. 150.
Messys, Quintyn, Maler. 66. 142. 186. 294.
Metz, A. u. C., Eisengießer. Eich. 345.
Metz, Friedrich, Maler. Frankfurt a. M. 198.
Metzger, Eduard, Architekt. München. 107.
Metzu, G., Maler. 272.
Meuron, A., Maler. Neuchatel. 462.
Mevius, H., Maler. Düsseldorf. 371. 398. 456.
Meyer, C., Maler. Wien. 15. 70. 447. 465.
Meyer, J. G., von Bremen, Maler. Berlin. 277. 302. 334. 461.
Meyerheim, Ed., Maler. Berlin. 168. 461.
Meyerheim, W., Maler. Berlin. 160. 195.
Meyerhuber, C. Chr., Bildhauer. Furtwangen. 370.
Michaelis, G., Kupferstecher. Bremen. 171.
Michelis, Alex., Maler. Düsseldorf. 371. 466.
Michelis, F., Maler. Dresden. 442.
Michiels, J. F., Photograph. Köln. 386. 457.
Mielich, Hans, Maler. 275.
Miereveldt, M. vom, Maler. 16.
Milde, C. J., Maler. Lübeck. 158.
Miller, Ferdin. von, Gießer. München. 6.
Millner, Karl, Maler. München. 354. 421. 440.
Minjon, J., Maler. Düsseldorf. 23. 168. 260. 398. 435. 466.
Mintrop, Theodor, Maler. Düsseldorf. 371.
v. Minutoli, A., Kunstgelehrter. Liegnitz. 266 fg. 347.
Mithof, H. Wilh. H., Baumeister. Hannover. 39 fg. 56.
Mödinger, A., Landschaftsmaler. Berlin. 160.
Molin, Bildhauer. Stockholm. 116.
Molthan, Baumeister. Hannover. 54.
Montesquieu, Philosoph. 288.
Moosbrugger, J., Maler. München. 333. 341.
Moretto von Brescia, Maler. 455.
Morgenstern, Chr., Maler. München. 29. 123. 147. 332. 341. 421.
Morgenstern, Karl, Maler. Frankfurt a. M. 198.
Morghen, Rafael, Kupferstecher. 208.
Morhagen, Maler. Hamburg. 188.
Mosler, Dominik, Maler., Frankfurt a. M. 189.
Mostaert, Jan, Maler. 158. 186.
de Moucheron, Frederik, Maler. 195.
Mozet, J., Maler. München. 435. 440. 446.
Mücke, H. C. A., Maler. Düsseldorf. 372.
Muhr, Julius, Maler. München. 87.
Müller, A., Maler, Düsseldorf. 365. 371.
Müller, Baptist, Maler. München. 363.
Müller, C. F., Kupferstecher. 208.
Müller, C. W., Porzellanmaler. München. 362.
Müller, F., Kupferstecher. 26. 208.
Müller, F., Maler. Bremen. 168.
Müller, Friedrich, Maler. München. 362. 434. 435. 441.
Müller, H. A., Schriftsteller. Bremen. 69. 148. 258.
Müller, Hermann, Formschneider. Berlin. 18.
Müller, J. A., Uhrmacher. Mühlhausen. 370.
Müller, Joh. Georg, Dichter und Architekt. 15.
Müller, Karl, Maler. Düsseldorf. 371.
Müller, Moritz, Formschneider. Berlin. 4.
Müller, Moritz, Maler. München. 30. 333.
Müller, Morton, Maler. Drontheim. 71. 388.
Müller, W., Kupferstecher. Weimar. 421.
Mündler, Otto, Kunstschriftsteller. Paris. 437.
Munter, D., Landschaftsmaler. Bremen. 167.
Murillo, Barth. Est., Maler. 118.
Muttenthaler, Ant., Maler. München. 407.
Myron, Bildhauer. 60.

N.

Nabert, W., Maler. Braunschweig. 260.
Nanteuil, Robert, Maler u. Kupferstecher. 26.
Nason, Pieter, Maler. 76.
Naumann, A., Maler. München. 354.
Neer, Artus v. d., Maler. 66.
Neher, M., Maler. München. 147. 188. 223. 363. 411.
Nehrkorn, August, Maler. Biere. 413.
Nerenz, Karl, Maler. Berlin. 147.
Nering, Architekt. 355.
Nerly (Nehrlich), Friedrich, Architekturmaler, Venedig. 302.
Neugebauer, J., Maler. Wien. 15. 338. 362. 401. 435.
Neureuther, E., Maler u. Zeichner. München. 426.
Neustätter, L., Maler. München. 441.
Nevels, C., Maler. Düsseldorf. 302.
Nickol, F. F. A., Maler. Braunschweig. 260.
Niedmann, A., Maler. München. 168. 442.
Nilkelen, Isaac van, Maler. 77.
Ninron, Peter, Architekt. 355.
v. Nobile, Peter, Architekt. 419.
Nonnenkamp, Rud., Maler. München. 435.
v. Nordheim, A., Bildhauer. Frankfurt a. M. 199.
v. Normann, R., Maler. Düsseldorf. 371.
Northen, A., Maler. Düsseldorf. 171. 302.
Notermann, Zach., Maler. 160.
Nowopaczky, Jan, Landschaftsmaler. Wien. 15. 276. 338. 401.
Nüll, van der, Architekt. Wien. 6. 15. 70. 168. 276. 447. 448.

O.

Odert, C., Maler. München. 333.
v. Oer, Theobald, Maler. Dresden. 320. 363. 372.
Oesterley, Karl, Maler. Hannover. 423.
Osterdingen, C., Maler. Stuttgart. 302.
Oldermann, Fr., Kupferstecher. Berlin. 456.
v. Olfers, Kunstgelehrter. Berlin. 393.
Opici, Bildhauer. Rom. 397.
Oppenheim, Moritz, Maler. Frankfurt a. M. 190.
Oppmann, M., Tischler. Würzburg. 432.
Orley, Bernhard von, Maler. 158. 294.
Ortmans, August, Maler. Paris. 167. 168.
Osten, Friedr., Architekt. 456.
Osterwald, Georg, Maler. Köln. 302. 371.
Ott, J. N., Maler. München. 435.
Otte, Heinrich, Archäolog. Fröhden. 149 fg. 273. 348.
Otto, Ferdinand, Maler. Berlin. 168.
Otto, J. S., Maler. Berlin. 62. 258.
Ouvrié, Just. Paris. 466.
Overbeck, Fr., Maler. Rom. 30. 142. 271. 451.
Overbeck, Joh. H., Archäolog. Bonn. 109.

P.

Pacher-Kärgling, Henriette, Malerin. Wien. 402.
Pacher, Michael, Maler und Bildschnitzer. 427.
de Palissy, Bernard, Email- und Glasmaler. 162.
Palm, H., Landschaftsmaler. Stockholm. 116.
Palma Vecchio, Maler. 455.
Palme, A., Maler. München. 147. 362. 421.
Pangkofer, J. A., Schriftsteller. 250.
Pape, E., Maler. Berlin. 86. 405.
Papperitz, G. F., Maler. Dresden. 147. 333. 354. 435.
Passavant, J. D., Kunstforscher. Frankfurt a. M. 49. 58. 119. 147. 177. 186. 189. 220.
Patzig, Otto, Maler. Nürnberg. 363.
v. Pechmann, Heinr., Maler. München. 421. 425.
Pecht, Friedr., Maler u. Schriftsteller. München. 141. 176. 440.
Pencz, Georg, Kupferstecher. 202.
Peipers, Eugen, Maler. Frankfurt a. M. 198.
v. Pereira, Louis, Medelleur. Wien. 414.
v. Perger, Anton Ritter, Schriftsteller. Wien. 268. 345. 448.
Persius, Baumeister. 358.
Perugino, P., Maler. 142. 241.
Peschel, K., Maler. Dresden. 332.
Peters, Peter, Maler. Stuttgart. 360.
Pettenkofer, Maler. Wien. 15. 318.
Petter, F. X., Stillebenmaler. Wien. 15.
Petzl, J., Maler. München. 275. 320. 421.
Pezenburg, C., Maler. München. 168.
Pezolt, Georg, Maler. Salzburg. 430.
Pfannenschmidt, C. G., Maler. Berlin. 278. 446.
Pfeiffer, F. W., Maler. Braunschweig. 434.
Phidias, Bildhauer. 68.

Phileas, Bildhauer. 60.
Pichler, L., Kupferstecher u. Steinschneider. 135.
Pienemann, N., Maler. Amsterdam. 16.
Pietro del' Vecchio, Maler. 49.
Pietrowsky, M. A., Maler. Königsberg. 364.
Pietsch, Ludwig, Maler. Berlin. 4. 73. 82. 170. 421.
Pilotty, Ferd., Steinzeichner. München. 6.
Pilotty, Karl, Maler. München. 6. 147. 318. 409.
Pilz, Vinc., Bildhauer. Wien. 277.
Piombo, Sebastian del, Maler. 120.
Piper, Ferd., Archäolog. Berlin. 36. 63. 167.
Pittschaft, Kunstverwandter. Mainz. 350.
Plaeschke, M., Maler. Düsseldorf. 168.
Platon, Philosoph. 287.
Pleysier, A., Maler. Amsterdam. 167.
Plüddemann, Hermann, Maler. Dresden. 371.
Podesta, A., Maler. München. 435.
Poeppel, Rudolph, Maler. München. 343.
Pohle, H., Maler. Düsseldorf. 160. 168. 398.
Polyclet, Bildhauer. 68.
Polzin, Christoph, Architekt. Bremen. 259.
Pordenone, Giov. Ant., Maler. 170.
Portmann, W., Maler. Düsseldorf. 168. 388. 422. 423. 425.
Pose, C. W., Maler. Frankfurt a. M. 191.
Pössenbacher, Tischler. München. 432.
Poussin, G., Maler. 50.
Praxiteles, Bildhauer. 68.
Preißler, Joh. Justin., Maler und Kupferstecher. 161.
Preller, Fr., Maler. Weimar. 302. 324.
Preyer, J. W., Maler. Düsseldorf. 168. 372.
Prölß, sen., Damastweber. Dresden. 400.
Puhlmann, A., Maler. Potsdam. 160. 407.
Pulian, G., Maler. Düsseldorf. 371. 398.
Purkarthofen, Bildhauer. Wien. 15. 268.
Puttrich, Gelehrter. Leipzig. 78. 151.
Pyl, K. Th., Archäolog. Greifswald. 231.
Pythagoras, Bildhauer, 60.

Q.

Quaglio, D., Maler. 29.
Quarnström, Bildhauer. Stockholm. 116.
v. Quast, F., Kunstforscher und Architekt. Radensleben. 12. 20 fg. 135. 150. 345. 415.
Quentell, G., Maler. Bremen. 71. 170.
Quintilian, 287.

R.

Raab, Kupferstecher. Nürnberg. 446.
Radnitzky, C., Medailleur. Wien. 70. 418.
Rafael Sanzio, Maler. 119. 142. 220. 230 fg. 240. 320. 455.
Raffalt, Ignaz, Maler. Wien. 354. 401.
Rahl, Karl, Maler. Wien. 15. 338. 393. 433. 465.
v. Ramberg, A., Maler. München. 6.
Ranftl, Matth., Maler. 15. 401. 409. 435.
Rasch, Baumeister. Hannover. 54.
Ratzersdorfer, H., Goldschmidt. Wien. 414.
Rauch, Chr., Bildhauer. Berlin. 62. 73. 215. 259. 330.
Rausch, L., Maler. Düsseldorf. 168. 397.
v. Raven, C., Maler Düsseldorf. 168.
Rebell, Joseph, Maler. 29.
Reguier, Kupferstecher. München. 275.
Reich, Lucian, Maler. Schwarzwald. 371.
Reich, Lav., Bildhauer. Schwarzwald. 373.
Reichert, C. F., Maler. Magdeburg. 168. 302.
Reiffenstein, Theodor, Maler. Frankfurt a. M. 191.
Reiners, J., Maler. Düsseldorf. 466.
Reindel, A. Ch., Kupferstecher. 227.
Reinhardt, Wilhelm, Maler. München, 29. 361.
Reinhold, Heinrich, Maler. 29.
Rembrandt, Paul, Maler. 26. 119.
Renard, Edm., Maler. Köln. 466.
Reni, Guido, Maler. 49.
Renouvier, Jules, Kunstschriftsteller, Montpellier. 100. 456.
v. Rentzell, Aug., Maler. Berlin. 160. 168. 260.
Resch, F, Maler. München. 408.
v. Rettberg, R., Kunstforscher. München. 83. 276.
Rennmont, Alfred v., Kunstgelehrter. Florenz. 446.
v. Reuteren, G., Maler. Petersburg. 421.
Reyntjens, H. E., Maler. Amsterdam. 168.
Rhoekos, Bildhauer. 60.
Rhomberg, Hanno, Genremaler. München. 6. 421. 425.
Richter, C., Maler. München. 425.
Richter, Gustav, Maler. Berlin. 36.
Rieck, Ernst, Landschaftsmaler. Potsdam. 160. 302.
Riedel, August, Maler. Rom. 30.
Riefstahl, Wilh., Landschaftsmaler. Berlin. 206. 405.
Rieser, Maler. Wien. 63. 418.
Rietschel, Ernst, Bildhauer. Dresden. 147. 195. 260. 281 fg. 286. 313. 414.
zum Ring, Malerfamilie. 95.
Rint, Bildhauer. Linz. 393.
Ristori, M. Titus, Bildhauer. Paris. 162.
Ritter, H., Maler. 7. 17 fg.
Robbe, H, Maler. Brüssel. 466.
Robbe, L., Maler. Brüssel. 466.
Robbia, Luca della, Plastiker. 163.
Robert, Aurel, Maler. Zürich. 320. 462.
Robert, Leopold, Maler. 135.
Rochette, Raoul, Archäolog. 27. 260.
Rodde, G., Maler. Düsseldorf. 168.
Röder, Julius, Maler. Berlin. 160. 412. 461.
Roelas, Juan de las, Maler. 49.
Roffian, Franz., Maler. Brüssel. 168.
Rogier van Brügge. Maler. 294.
Rolle, Gustav, Maler. Berlin. 407.
Rollmann, J., Maler. Berlin. 407.
Romako, Anton, Maler. Wien. 354.
Romeyn, Willem. Maler. 77.
Ronthout. Maler. 77.
Rordorf, A., Kupferstecher. Düsseldorf. 274.
Rosa, Salvator, Maler. 49. 142.
Rosenkranz, Karl, Aesthetiker. Königsberg i. Pr. 117.
Rosenthal, A., Maler. München. 302.
Rösner, Karl, Baumeister. Wien. 6. 7. 188. 393. 447.
Roß, C., Maler. München. 373. 424.
de Rossi, Kunstgelehrter. Rom. 27. 87.
Rößler, Maler. 34.
Rothe, Juwelier. Wien. 448.
Rothermundt, L., Bildhauer. Nürnberg. 135.
Röting, J., Maler, Düsseldorf. 110. 441.
Rottmann, Karl, Maler. 29. 30. 170.
Rottmann, Leopold, Maler. München. 362.
Ruben, Maler. Wien. 15. 70. 147. 338. 384. 465.
Rubens, Peter, Paul, Maler. 119. 142. 208.
Rueprecht, G., Maler. München. 409.
Rugendas, Moritz, Maler. München. 87.
Rumpf, Ph., Maler. Frankfurt a. M. 190.
Rundt, C., Architekturmaler. Berlin. 441.
Ruprecht, Georg und Fritz, Baumeister. 26.
Rustige, H., Maler und Dichter. Stuttgart. 168. 362.
Ruths, Valentin, Maler. Düsseldorf. 371. 441.
Ruysdael, Jacob, Maler. 7.
Ruyten, Jean, Maler. Antwerpen. 167. 168. 411.
Rzehka, J., Formschneider. Wien. 345.

S.

Sachs, Hans, Dichter. 227.
Saftleven, Cornelis, Maler. 76.
Sagert, C. H., Kupferstecher. Berlin. 160. 385.
Salviati, Giuseppe, Maler. 179.
Salzenberg, Baumeister. Berlin. 456.
Salzer, Fr., Maler. München. 168. 393.
Sammter, Schriftsteller. Liegnitz. 163.
v. Sandick, Anna, Malerin. Cleve. 168.
Sandmann, Lav., Maler. Wien. 15.
v. Sandrart, Jacob, Maler und Kupferstecher. 41. 161. 200.
Santi, Giovanni, Maler. 49. 113.
Santi, Rafael, s. Rafael.
Sarto, Andrea del, Maler, 320.
Sauer, A., Steinzeichner. Leipzig. 143.
Saulini, Cameenschneider. Rom. 87.
Savelsberg, J., Schriftsteller. Bonn. 150.
Schadow, A., Baumeister. 51.
Schadow von Godenhaus, Wilhelm, Maler. Düsseldorf. 30. 147. 364. 371.
Schäfer, Heinr., Maler. Frankfurt a. M. 198.
Schäffer, A., Stilllebenmaler. Wien. 15. 342. 401.
Schäffer, Eugen, Ed., Kupferstecher. München. 183. 221. 353. 354. 366.
Schaffner, Martin, Maler. 67.
Schalck, C., Maler. 190.
Schall, J. C., Maler. Berlin. 334.
Schall, Marie, Malerin. Berlin. 354. 441.
Schall, Raph., Maler. Breslau. 363.
Schams, Franz, Maler. Wien. 363.
Schäufflein, Hans, Maler. 61. 160. 321.
Scheins, Ludwig, Maler. Düsseldorf. 260. 398.
Schelling, F. W. J., Philosoph. 295.
Schendel, P. van, Maler. Amsterdam. 167. 168. 188. 260.
Scherenberg, Chr. Fr., Dichter. Berlin. 247.
Scherer, J., Glasmaler. München. 409.
Scherres, Karl, Maler. Königsberg. 411.
Schertel, Jos., Maler. München. 440.
Schertle, Valentin, Maler u. Steinzeichner. Frankfurt a. M. 199.
Scheuchzer, Wilh., Maler. Zürich. 362.
Scheuren, Kaspar, Maler. Düsseldorf. 188. 195. 371.
Schick, Gottlieb, Maler. 174.
Schiffmann, J., Maler. München. 362.
Schilling, H., Maler. Braunschweig. 260.
Schiller, Friedrich. 289.
Schinkel, K. Fr., Architekt. 4. 73. 86. 266. 356. 426.
Schirmer, J. W., Maler. Düsseldorf. 110. 168. 188. 250. 319. 348. 371. Karlsruhe. 374. 388.
Schirmer, W., Maler. Berlin. 377. 400.
Schlegel, D., Bildhauer. Karlsruhe. 373.
Schleich, E., Maler. München. 434.
Schleiden, Ed., Maler. München. 423.
Schlesinger, C., Maler. Düsseldorf. 260.
Schlüter, Andreas, Bildhauer und Baumeister. 290. 355.
Schmidt, Adolf, Maler. München. 168. 260.
Schmidt, Bernhard, Maler. München. 363.
Schmidt, C., Maler. London. 364.
Schmidt, C. F., Kupferstecher. 208.
Schmidt, Constantin, Maler. Düsseldorf. 110. 371.
Schmidt, G. F., Weißstücker. Planen. 390.
Schmidt, Herm., Maler. Berlin. 168. 206.
Schmidt, Karl, Chr., Maler. Stuttgart. 354.
Schmidt, L., Kupferstecher. Wien. 15. 143. 353. 409. 465.
Schmidt, Max, Maler. Berlin. 147. 159. 405.
Schmitt, Anton, Kunstschriftsteller. 133.
Schmitz, A., Maler. Frankfurt a. M. 189. 364.
Schnaase, Karl, Kunsthistoriker. Berlin. 12. 20 fg. 77 fg. 130. 277. 284.

Schneider, Heinr. Just., Maler. Gotha. 354. 421.
Schnorr von Carolsfeld, Julius, Maler. Dresden. 30. 147. 277. 278. 305 fg. 326 fg. 354. 421. 426. 464.
Schöler, Georg, Kunstschriftsteller. 276.
Scholl, J. B., Bildhauer. Rödelsheim. 199. 259.
Scholz, J., Maler. Dresden. 332.
Schön, Fried., Maler. München. 147. 332. 421.
Schön, L., Radirer. Wien. 15.
Schön, (Schongauer,) Martin, Maler und Kupferstecher. 158. 186.
Schönherr, C., Maler. Rom. 168.
Schöninger, Leo, Maler u. Galvanograph. München. 170. 322.
Schönmann, M., Geschichtsmaler. Wien. 276.
Schonover, Sebald, Bildhauer. 26.
Schönthaler, Franz, Bildhauer. Wien. 15. 393.
Schoppe, Julius, Maler. Berlin. 185.
Schoreel, Jan, Maler. 57. 294.
Schorn, C., Maler. 30.
Schotel, P. J., Maler. Medemblik. 167.
Schrader, Julius, Maler. Berlin. 147. 341. 371.
Schreck, C. F., Maler. Berlin. 461.
Schrenk, J., Radirer. Wien. 70.
Schreyer, Adolph, Maler. Frankfurt a. M. 190.
Schröder, A., Maler. Berlin. 160.
Schröder, Karl, Maler. Braunschweig. 260.
Schroedter, Adolf, Maler. Frankfurt a. M. 189. 272. 372.
Schrotzberg, F., Maler. Wien. 15. 147. 362. 435.
Schubach, Emil, Maler. Hamburg. 354.
Schubert, Franz, Maler. Berlin. 363. 408.
Schuh, Galvanoplastiker. Wien. 70.
Schulten, A., Maler. Düsseldorf. 110. 168. 371.
Schultheis, A., Kupferstecher. München. 241. 446.
Schultze, J. C., Maler. Danzig. 302. 362. 411.
Schulz, Friedrich, Maler. Berlin. 302.
Schulz, Leopold, Maler. Wien. 15. 70. 276. 447.
Schußmann, G., Uhrmacher. Stadtamhof. 370.
Schuster, J., Stilllebenmaler. Wien. 15. 401.
Schütz, Jos., Buchbinder. Innsbruck. 440.
Schütze, Ernst, Schönschreiber. Berlin. 249.
Schütze, W., Genremaler. Berlin. 160.
Schwarzmann, Dekorationsmaler. München. 6.
Schwedler, R., Genremaler. Berlin. 160.
Schweich, C., Maler. Düsseldorf. 389.
Schwemminger, Heinr., Maler. Wien. 354.
v. Schwind, Moritz, Maler. München. 265. 426.
Schwindt, Kupferstecher. Halberstadt. 322.
Seeberger, G., Maler. München. 332.
Seeberger, W., Goldschmidt. Au. 414.
Seibert, Engelbert, Maler. München. 334. 434.
Seidan, W., Mebelleur. Wien. 63.
Seidel, Aug., Maler. München. 124. 421. 442.
Seidel, Franz, Maler. München. 168. 421. 424.
Seiffert, C., Maler. Berlin. 160. 302. 355. 405.
Seitz, Anton, Maler. München. 355.
Sell, Chr., Maler. Düsseldorf. 110. 372.
Sellény, Joseph, Maler. Wien. 15. 338. 401.
Selting, Landschaftsmaler. Wien. 276.
Salvatico, Pietro, Architekt. Venedig. 152. 188. 403.
Semper, Gottfr., Architekt. London. 290. 426.
Senilis, Bildhauer. 60.
Seron, Antbonuskan, Bildhauer. 451.
Sesto, Cesare da, Maler. 230.
Seuffert, Ed., Pianoforte-Fabrikant. Wien. 379.
Sickinger, Anselm, Bildhauer. München. 6.
Siegert, A., Maler. Düsseldorf. 110. 168. 170. 372.
v. Sikardsburg, A., Baumeister. Wien. 6. 188.
Simmler, F., Maler. Geisenheim. 423.
Sjöstrand, Bildhauer. Stockholm. 116.
Skopas, Bildhauer. 68.
Sohn, Karl, Maler. Düsseldorf. 7. 45. 110. 143. 147. 372.
Sohn, Wilh., Maler. Düsseldorf. 372.
Soldalicz, Maler. Wien. 393.
Solger, Philosoph. 295.
Soller, L., Architekt. 358.
Sonderland, Karl, Steinzeichner. Düsseldorf. 456.
Sörensen, C., Maler. Düsseldorf. 260.
Sotzmann, D. F., Kunstforscher. Berlin. 58. 309.
Spagno, Giovanni le, Maler. 240.
Spagnoletto (Giuseppe Ribera), Maler. 50.
Spangenberg, G., Maler. Paris. 442.
Spengel, J. F., Maler. München. 362. 423.
Sprenger, Paul, Ingenieur. 419.
Springer, A. H., Kunstschriftsteller. Bonn. 171. 207. 382.
Springer, Fr., Architekt. Wien. 31. 402. 409.
Springinsklee, H., Kupferstecher. 61.
Sprosse, Karl, Maler und Radirer. Rom. 115. 171. 195. 202.
Stäck, J. M., Maler. Stockholm. 116.
Stahr, Adolf, Schriftsteller. Berlin. 250.
Stammann, Fried., Architekt. Hamburg. 123.
Stange, G., Maler. München. 29. 123. 260.
Stanley, Harold, Maler. München. 425.
Stappaerts, Felix, Schriftsteller. 171.
Stark, K. B., Gelehrter. Jena. 346.
Staty, B., Dommerkmeister. Köln. 330.
Stauber, Karl, Maler. München. 320.
v. Stauffenberg, Kunstverwandter. Würzburg. 349.
Steen, Jan, Maler. 119.
Steffan, J. G., Maler. München. 123. 333. 425. 462.
Steffeck, Karl, Maler. Berlin. 147. 354. 360.
Steifensandt, L., Kupferstecher. Düsseldorf. 421.
Steigenberger, Benedict, Goldschmidt. Weilheim. 414.
Steinbrück, Ed., Maler. Berlin. 168. 277. 320. 372. 401. 441.
Steinfeld, v. B., Maler. Wien. 15. 338. 448.
Steinfeld, jun., Maler. 393.
Steinhäuser, Karl, Bildhauer. Rom. 259. 397.
Steinicke, H., Maler. Leer. 168.
Steinle, E., Maler. Frankfurt. 80. 147. 170. 184. 196.
Steinmetz, Tapezier. München. 432.
Stephan, Meister, Maler. 290.
Stieler, J., Maler. München. 147. 434. 435.
Stieler, Max, Maler. München. 168. 332.
Stier, Gustav, Architekt. Berlin. 358. 456.
Stier, W., Architekt. Berlin. 266. 313. 357.
Stille, Hermann, Maler. Berlin. 372. 401. 446.
Stirnbrand, Franz, Maler. Stuttgart. 363.
Stöbel, Tapezier. Wien. 432.
Stöber, Franz, Kupferstecher. Wien. 15. 277. 353. 354. 448.
Stock, J. F., Landschaftsmaler. Berlin. 71.
Storz, Martin, Kupferstecher. München. 274.
Stoß, Veit, Bildhauer und Kupferstecher. 321.
Straafgeschwandtner, Anton, Maler. Wien. 70.
Strack, Heinrich, Architekt. Berlin. 4. 215. 259. 266. 277. 358.
v. Strahlendorf, O. F., Maler. Frankfurt a. M. 198.
Stremme, Baumeister. Hannover. 54.
Stroobant, F., Zeichner. 170. 457.
Strube, Th. u. Sohn, Goldschmiede. Leipzig. 414.
Stüler, A., Architekt. Berlin. 4. 51. 358.
Stürmer, W., Bildhauer. Berlin. 348.
Sußmann, Louis, Bildhauer. Rom. 397.
Swoboda, K., Maler. Wien. 63. 338. 354. 465.

T.

Tacke, L., Maler. Braunschweig. 188. 423.
Tauriskos, Bildhauer. 69.
Teichlein, Maler und Schriftsteller. München. 33 fg. 62. 81 fg. 323 fg.
Telefles, Bildhauer. 60.
Tempeltei, J., Steinzeichner. Berlin. 170. 457.
Tenerani, Pietro, Bildhauer. Rom. 188. 450.
Teniers, David d. ä., Maler. 63.
Teniers, David d. j. 76.
Teschner, A., Maler. Berlin. 277.
Thäter, Jul., Kupferstecher. Dresden. 274. 386.
Theodoros, Bildhauer. 60.
Theyer, Franz, Tischler. Wien. 433.
Thon, S., Maler. Weimar. 341. 355. 363. 422.
Thorn, A., Maler. 7.
Thorwaldsen, Albert, Bildhauer. 1. 384.
Thun, Franz, Graf, 147. 180. 301. 349. 350.
Thuran, F., Maler. München. 168. 260. 342.
Tidemand, A., Maler. Düsseldorf. 372. 449.
Tizian, Maler. 49. 122. 142. 170.
Tobar, Alonso Miguel de, Maler. 50.
Toschi, P., Kupferstecher. 458.
Tramm, Architekt. Hannover. 54.
Trendelenburg, Adolf, Philosoph. Berlin. 346.
Trenkwald, J. M., Maler. Prag. 63. 353. 465.
Triebel, Karl, Landschaftsmaler. Dessau. 378.
Troili, Maler. Stockholm. 116.
Türpe, A., Tischler. Dresden. 432.

U.

Ulrich, F., Landschaftsmaler. Berlin. 378.
Ulrici, H., Aesthetiker. Halle. 171.
Umpfenbach, A., Blumenmaler. Frankfurt a. M. 190.
Unger, M., Schriftsteller. Berlin. 117. 173. 250.
Unterberger, Verleger. Innsbruck. 446.
Unzelmann, Friedr., Holzschneider. 18. 321.

V.

Valerio, Th., Maler. 203. 250. 421.
Vanni, Gipsformer, Frankfurt a. M. 199.
Vecellio, Cäsare. Maler. 61.
Veit, Ph., Maler. Frankfurt a. M. 80. 183.
Veit, Johannes, Maler. 71.
Velasquez de Silva, Diego, Maler. 118.
Velde, Adrian van der, Maler. 77.
Verboeckhoven, Eugen, Maler. Brüssel. 71. 167. 168.
Verlat, Karl, Maler. Antwerpen. 195.
Vermeyen, Joh. Corn., Maler. 63.
Vernet, Jean, Maler. 170.
Verreyt, Jacob, Maler. Köln. 168. 362.
Verschuer, W., Maler. Amsterdam. 168.
Verveer, S. L., Maler. Haag. 167. 168.
Villeroy u. Boch, Steingutfabrikanten. Wallerfangen u. Mettlach. 426.
Vischer, Friedr. Th., Aesthetiker. Tübingen. 155. 180. 207.
Vischer, Peter. Bildhauer. 208. 321.
Visconti, Architekt. 26. 458.
Vogel v. Vogelstein, Maler. Dresden. 424.
Vogel, Albert, Holzschneider. Berlin. 18.
Vogel, Julius, Maler. Frankfurt a. M. 198.
Vogel, Ludwig, Maler. Zürich. 462.
Vogel, O., Holzschneider. 18.
Voit, August, Baumeister. München. 284. 393.
Voldhardt, W., Maler. Düsseldorf. 372. 442.

Vollers, Emil, Maler. München. 334.
Vollgold, F. W. L., Ciseleur. Berlin. 228 fg.
Volmar, Joh. Georg, Maler. 462.
Volmar, Joseph, Maler. Bern. 462.
v. Volz, Kunstverwandter. München. 349. 350.
Volz, Fr., Maler. München. 334. 342.
Volz, L., Maler. München. 354. 421. 423.
Vos, C., Maler. 358.
Vöscher, Maler. Wien. 15.
Vries, Jeronimo de, Schriftsteller. 7. 107.

W.

Waagen, G. F., Kunsthistoriker. Berlin. 36. 48 fg. 92. 112 fg. 159. 163. 204. 205. 220. 241. 251. 438. 453.
Wachsmann, Fr., Maler. München. 342.
Wächter, Eberhard, Maler. 174. 407.
Wagenbauer, M. J., Maler. 29.
Wagner, Adelheid, Malerin. Lyon. 341. 342. 354. 435.
Wagner, Albert, Maler. Stuttgart. 332. 363.
Wagner, C., Maler. Meiningen. 51. 302.
Wagner, C. A. A., Bildhauer und Juwelier. Berlin. 4. 249.
Wagner, Elise, Malerin. Berlin. 342.
Wagner, Franz, Maler. Berlin. 362.
Wagner, Fr., Kupferstecher. Stuttgart. 366.
Wagner, Joh. Mart., Bildhauer. München. 215.
Wahlbergson, Maler. Stockholm. 116.
Waldmüller, F. G., Maler. Wien. 15. 277. 401. 423.
Walte, J. G., Maler. Bremen. 71. 168.
Walter, Aug., Maler. Berlin. 378.
Walz, Chr., Kunstgelehrter. 171.
Wandral, Bildhauer. Wien. 15.
Wänting, David u. Söhne, Damastweber. Großschönau. 400.
Watelet, L. C., Maler. Paris. 167.
Weber, A., Maler. Düsseldorf. 147. 371. 377.
Weber, C., Edelsteinschleifer. Mannheim. 413.
Webemeyer, Georg, Maler. Bremen. 168.
Weerth, Ernst aus'm, Kunstgelehrter. Berlin. 115. 229.
Wegelin, A., Maler. Düsseldorf. 371.
Wegener, Blumenfabrikantin. Potsdam. 401.
Wegener, J. F. W., Maler. Dresden. 361. 434. 441.
Wegner, G., Maler. 160.
Weigel, Rudolph, Kunsthändler und Kunstschriftsteller. Leipzig. 61. 99. 171.
Weiß, Friedr., Maler. München. 71. 123. 168. 260. 423. 434.
Weiß, H., Maler und Schriftsteller. Berlin. 4. 23. 24. 87. 123. 195. 206. 313. 338. 383. 420. 429. 453.
Weixelgärtner, J., Steinzeichner. Wien. 277. 385.
Weller, Th. L., Maler. Mannheim. 30.
Werner, Carl, Maler. Rom. 171.
Werner, Fritz, Kupferstecher. Berlin. 170.
Werner, H., Maler. Berlin. 206.
Weyde, J., Genremaler. Berlin. 449.
Weyde, Roger v. d., Maler. 58. 66. 158. 294.
Weyden, Ernst, Schriftsteller. Köln. 171.
Weyer, Baumeister. Arnsburg. 43.
Wichmann, Adolph, Maler. Dresden. 123.
Wiechert, Maler. Düsseldorf. 71.
Wiedemann, H., Architekt. Dresden. 414.
Wieber, Maler. Rom. 168.
Wiegmann, Marie, Malerin. Düsseldorf. 372.
Wiegmann, R., Kunstschriftsteller u. Architekt. Düsseldorf. 371.
Wiener, J., Medailleur. Brüssel. 171.
Wiertz, Anton, Joseph, Maler. Brüssel. 127.
Wieschebrink, F., Maler. Düsseldorf. 168. 372.
Wild, Caspar, Maler. Paris. 167.
Wild, Karl, Tischler. Regensburg. 431.
Wilder, G. Ch., Kupferstecher. Nürnberg. 116. 160.
Wilhelm, Meister, Maler von Köln. 294.
v. Wille, A., Maler. Düsseldorf. 371.
Winckelmann, Johann. 174.
Winckelmann & Söhne. Lithographische Anstalt. Berlin. 421.
Winckler, Ed., Schreinergesell. München. 432.
de Winter, L., Maler. Amsterdam. 168.
Winterwerb, Philipp, Maler. Frankfurt a. M. 189.
Wirth, Friedr., Tischler. Stuttgart. 432.
Wislicenus, Geschichtsmaler. 87.
Wisselingh, Maler. Amsterdam. 168.
Witt, August, Kunstschriftsteller. 345.
Witthöft, W., Kupferstecher. Berlin. 169.
Wittig, H., Bildhauer. Berlin. 159. 171. 313. 396.
Wodick, Edm., Maler. Magdeburg. 302.
Wohlgemuth, Michael, Maler. 67. 158.
Wolff, Albert, Bildhauer. Berlin. 159. 171.
Wolff, Alois, Maler. Prag. 440.
Wolff, B., Maler. Düsseldorf. 371.
Wolff, Emil, Bildhauer. Rom. 397.
Wolff, Wilh. (Thierwolf), Bildhauer und Gießer. Berlin. 24.
Wölffle, Joh., Steinzeichner. München. 354. 456. 457.
Wollenweber, Eduard, Goldschmidt. München. 414.
Wolze, Berthold, aus Havelberg. 372.
Würthle, F., Galvanograph. München. 170. 457.
Wurzinger, Karl, Maler. Rom. 27. 409.
Wustlich, Otto, Maler. München. 354.
Wynrich, Hermann, Maler von Wesel. 294.

Z.

Zacheis, J. G., Maler. Frankfurt a. M. 198.
Zahn, L., Maler. München. 333.
Zahn, W., Kunstgelehrter. 27.
Zanotti, Bildhauer. Venedig. 404.
v. Zanth, Ludwig, Baumeister. Stuttgart. 344.
Zasinger, M., Stecher. 208.
Zeising, A., Schriftsteller. Leipzig. 250.
Zeitblom, Bartholomäus, Maler. München. 66. 158. 186. 321. 438.
Zeller, Konrad, Maler. Zürich. 332.
Zencker, F., Maler. Düsseldorf. 389.
Zick, G., Maler. Düsseldorf. 371.
Ziebland, Baumeister. München. 383.
Zimmermann, Albert, Maler. München. 30. 147. 320. 341. 421. 424.
Zimmermann, C. G., Eisengießer. Frankfurt a. M. 345.
Zimmermann, Julius, Maler. München. 333.
Zimmermann, Max, Maler. München. 30. 424. 442.
Zimmermann, Reinh. Seb., Maler. München. 124. 147.
Zimmermann, Richard, Maler. München. 30. 260. 320. 393. 424.
Zitek, J., Kupferstecher. Wien. 277. 353. 402.
Zobel, J., Klempner. Berlin. 401.
Zoller, Edmund, Schriftsteller. Stuttgart. 135.
Zurbaran, Francisco, Maler. 49.
Zwecker, Heinr., Maler. Frankfurt a. M. 198.
Zwengauer, Maler. München. 441.
Zwerger, Bildhauer. Frankfurt a. M. 199.

Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

Redigirt

von

Friedrich Eggers.

Erster Jahrgang.

(Zum fünften Jahrgang des Deutschen Kunstblattes gehörig.)

Berlin.

Verlag von Heinrich Schindler.

1854.

Digitized by Google

Uebersicht des Inhalts.

Vorrede. S. 1.

I. Aesthetische und theoretische Abhandlungen.

Worin besteht der Werth und die Aufgabe der Kunstwissenschaft für die bildende Kunst der Neuzeit? Ein Versuch von A. Teichlein. I. 81. 89. II. 101. 125. 137. Die Akademieen. 153. III. Schlußbetrachtungen. 173. 181.

Ueber griechische Kunstgeschichtschreibung. — L. J. B. 109.

Entgegnung auf des Herrn Karl Rosenkranz Eintheilung der Malerei nach ihren Gegenständen. — M. Unger. 117.

Virtuosität. 197.

Die Vermischung und Zusammenwirkung der Künste. Psychologische Andeutungen von Dr. M. Lazarus. I. Malerei und Musik. 243. 253. II. Baukunst, Bildhauerei und Malerei. 261. III. Plastische und redende Künste. 269.

Ueber Metaphysik des Schönen. Von Hotho. 279. 287. 293. 303. 315. 331. 339. 359.

Münchner offne Briefe über die allgemein-deutschen Industrie- und Kunstausstellungen im Sommer 1854. Von A. Teichlein. I. 323.

Ueber den Unterricht im freien Handzeichnen, wie er auf Gelehrten- und Volksschulen häufig noch betrieben wird, und wie er betrieben werden sollte. — H. J. Finke. 367. 375.

Ein Wort für die vielfach angefochtenen Studien deutscher Künstler in der Kunstschule von Antwerpen. — H. J. Finke. 459.

II. Kunsttechnik.

Eine neue Art lithographischer Vervielfältigung. — (Mit Abbild.) 143.

Töpferei in Frankreich. — Dr. Sammter. 162.

III. Kunstanstalten.

Die Kunstschule zu Nürnberg. — Ht. 160.

Zu dem Artikel: Die Kunstschule zu Nürnberg von Ht. in Nr. 19 d. D. Kunstblatts. — Ein Nürnberger. 227.

Andeutungen über den gegenwärtigen Zustand der venetianischen Akademie. 403.

IV. Kunstgeschichte.

1. Zur allgemeinen Kunstgeschichte.

Andeutungen zu einer Geschichte d. Physiognomien. — A. v. Eye. 217. 225. 235.

2. Zur Kunstgeschichte des Alterthums.

Beitrag zur ägyptischen Alterthumskunde. — H. Weiß. 3.

Merkwürdiger antiquarischer Goldfund im Lüneburgschen. — C. Einfeld. 22.

3. Zur Kunstgeschichte des Mittelalters.

Pfälzische Studien. — F. Kugler. 12. 20. 32. 41.

Bemerkungen über eine Anzahl von Gemälden, welche seit den letzten acht Jahren für die Bildersammlung des K. Museums zu Berlin erworben worden sind. — G. F. Waagen. Die italienische Schule. 48. Die spanische Schule. 49. Die französische Schule. 50. Die altniederländische Schule. 57. 64. Bilder der schwäbischen Schule. 66. Bilder aus der fränkischen Schule. 67. Bilder aus der niederrheinischen Schule. 75. Bilder aus der spätern niederländischen und deutschen Schule. 76.

Nürnberger Studien. — A. v. Eye. I. Die Hertelsche Madonna. 83. II. Verzierte Büchereinbände. 93.

Nürnberger Kunstindustrie. — Ht. 119.

Die byzantinische Frage. — C. Schnaase. 130. 139.

Ausstellung von Antiquitäten zu Amsterdam. — W. 147.

Einige Bemerkungen über die Geschichte der deutschen Künste von Ernst Förster, nebst Nachträgen über denselben Gegenstand. — G. F. Waagen. 163. 176. 185. 192. 200.

Der Christuskopf des Correggio. — G. F. Waagen. 205.

Ueber die Madonna des Herzogs von Terranova von Rafael. — G. F. Waagen. 220.

Mittheilungen aus Rom. — Ernst aus'm Weerth. V. Verkäufliche Werke des Privatbesitzes. 229.

Ein alter Teppich zu Greifswalde. — Dr. K. Th. Pyl. 231.

Maximilian des Ersten Stammbaum und dessen „Zotende Mendl." — C. Harzen. 237.

Die Kirche in Berne und das Kloster Hude. — H. A. Müller. 256.

Der Baumeister Stephan Krummenauer. — C. Becker. 272.

Die älteste datirte Glocke in Deutschland. — C. Becker. 273.

Zur Kupferstichkunde. — C. Becker. 283.

Der Parlirer Peter, Peter Arler genannt. — Springer. 381.

Das bedeutendste Denkmal altchristlicher Kunst zu Mailand. (Mit einem Grundrisse.) — Dr. H. Hübsch. 415.

Nochmals San Lorenzo. — F. Kugler. 442.

Michael Pacher, Maler und Bildschnitzer von Bruneck. — M. Koch. 427.

Die Erbauung des dem Churfürsten Moritz von Sachsen im Dome zu Freiberg 1563 errichteten Monuments und die dabei thätig gewesenen Künstler. — G. v. Berlepsch. 444. 451. 463.

4. Zur Kunstgeschichte der Gegenwart.

Künstler und Werkstätten. II. Adolph Menzel. — Fr. Eggers. 2. 10. 18. 40. III. Ernst Rietschel. 281. 289. IV. Die neueren Arbeiten von J. Schnorr v. Carolsfeld. 305. 326.

Dreiarmige Lampe aus Silber getrieben von Adolf Hausmann. (Mit Abbild.) — W. Lübke. 4.

Blumenmalerei. L. Kugler. W. Drinhausen. — H. Weiß, Fr. E. 23.

Neujahrsgeschenke der Brüder W. u. A. Wolff. — H. Weiß. 24.

Ein Besuch der neuen Pinakothek in München. — ⋕. 29.

Jaroslav Czermak und die Jännerausstellung des österreichischen Kunstvereins. — N. O. 30.

Die moderne Baukunst in Hannover, ein Beitrag zur Kritik des heutigen Baulebens. (Mit Abbild.) — p. 36. 46. 52.

Loreley, Oelgemälde von Karl Sohn in Düsseldorf. — 45.

Landschaftliche Radirungen von C. Wagner. — F. Kugler. 50.

Der Festzug beim Nürnberger Volksfeste im Sommer 1854, Aquarelle von J. Maar. — 67.

Statue Chr. Rauch's von F. Drake. (Mit Abbild.) — W. L. 73.

Ludwig Pietsch. — W. Lübke. 82.

Der Kaiser Friedrich und der Herzog Heinrich von Philipp Foltz. — E. Förster. 91.

Heinr. Lehmann's Malereien im Stadthause von Paris. — G. F. Waagen. 92.
Eine Kunstausstellung in Düsseldorf. — 101. 110.
J. C. Klengel's radirte Blätter. — Frenzel. 111.
Anton Joseph Wierz. — F. E. 127.
Die allgemeine deutsche Gemäldeausstellung zu München. E. Förster. 145.
Einleitung. 289. I. 317. II. 332. 341. III. 352. IV. 360. V. 407. 421. VI. 433. 440.
Rundschau aus Frankfurt. — D. M. 183. 189. 198.
Die Fresken aus der Würtemberger Geschichte im Königl. Residenzschlosse zu Stuttgart von A. v. Gegenbauer. — Fr. W. 209.
Eine silberne Votivtafel. — W. Lübke. 228.
Ein Album. — F. E. 247.
Eine Vase von Fr. Drake. (Mit Abbild.) — F. E. 256.
Aschenbrödel, Gemälde von M. v. Schwind. — ef. 265.
Das Vaterunser von Fr. Overbeck. — ef. 271.
Kunstbericht aus Münster. — W. 271.
Die Wandgemälde von Ed. Bendemann im K. Schlosse zu Dresden. — 297.
Die Industrie-Ausstellung in München. I. 313. II. Rohstoffe. 368. Zuckerbäckerei. 369. Uhren. 370. III. Musikalische Instrumente. Seidenstoffe. 379. Die Tracht, der Hut ꝛc. 380. IV. Die Frauentracht. 389. Fensterverhänge, Stickereien ꝛc. 390. V. Damastweberei. Künstliche Blumen. 400. VI. Gold- und Silberwaaren. Beleuchtungsapparat. 413. VII. Porzellan. 425. VIII. Glaswaaren. Möbel. 431. IX. Buchbinderei und Papparbeiten. 439.
Die Berliner Kunstausstellung. 351. 363. Die Landschaftsbilder. I. 377. II. Die Düsseldorfer. 387. III. Die Berliner. 397. IV. 405. V. 411. Die Genrebilder. 412. VI. 418. VII. 461.
Studien über Berlins bürgerliche Baukunst. — W. Lübke. 334. 355.
Das Rheinlands-Album. 364. 371.
Kunst und Künstler in Rom im Jahre 1853—1854. I. Cornelius. Die Architektur. Die Bildhauer. (Mit Abbild.) 394. II. Tenerani. Die Hermen des Monte Pincio. Mosaik. Verhältniß der heutigen Plastik zur Antike. 450.
Das Gebetbuch der Kaiserin von Oesterreich. 417.
Das Programm für die Votivkirche in Wien. 233.
Aus der Schweiz. 461.

3. Nekrologe.

J. P. Hasenclever. — Lucanus. 9.
Henry Ritter. — 17.
Siegfried Maßmann. — Ernst Förster. 41.
J. C. J. Erxl. — H. Weiß. 86.
Joh. Mathias Ranftl. — 102.
Peter von Nobile. — 119.
Paul Sprenger. — 119.
Dr. Eduard Melly. — 429.

V. Besprechungen neuer Erscheinungen.

A. Auf dem Gebiete der vervielfältigenden Künste.

1. Kupferstiche und Kupferstichwerke.

a. Ohne Text.

Die „Geschichte" und die „Sage" nach W. Kaulbach von Louis Jacoby. — W. Lübke. 74.
Panorama von Neapel, gez. v. G. F. Bolle, gest. v. Wittböft. — F. Kugler. 169.
Christus nach Rafael, gest. v. Gonzenbach. — ef. 240.
Die Grablegung Christi nach Pietro Perugino, gest. von Alb. Schultheiß. — G. F. Waagen. 241.
Neue Copieen nach Albrecht Dürer. 249.
Portrait Sr. Maj. des Königs Friedrich Wilhelm IV., gem. v. Otte, gest. v. E. Mandel. — F. E. 258.
Weiblicher Kopf von Lionardo da Vinci, gest. v. J. C. Löbel. — H. Weiß. 337.

b. Mit Text.

Wilhelm von Kaulbach's Wandgemälde im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin. 2te Lief. — F. E. 142.
Die Geschichte des deutschen Volks in 15 großen Bildern durg. v. Herrmann. — F. E. 273.
Güldenes A. B. C. Gez. v. Gust. König, gest. v. J. Thäter. 386.
Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges ꝛc., herausgeg. von Ernst Guhl u. J. Caspar. — C. Schnaase (mit Abbild.) 284. 292. 299. 309. 320. 328.

2. Radirungen und Radirwerke.

Landschaftliche Radirungen von C. Wagner. — F. Kugler. 50.
Der Leuner im Dom zu Halberstadt von Karl Sprosse. — Lucanus. 115. W. Lübke. 202.
Album des jüngeren Künstler-Vereins zu Berlin. — H. Weiß. 205.

3. Holzschnitte und Holzschnittwerke.

a. Ohne Text.

Aus König Friedrichs Zeit. Von A. Menzel. — 386.
Bilder aus dem Leben des Herzogs Ernst des Frommen von Sachsen-Gotha, nach Zeichnungen v. H. J. Schneider v. J. C. Flegel. — 421.

b. Mit Text.

Holzschnitte berühmter Meister. Eine Auswahl ꝛc. herausgegeb. v. Rud. Weigel. XI. Lief. 61. XII. (Schluß) Lief. (Mit Abbild.) 178.

4. Illustrirte Werke.

Lieder eines Erwachenden von Moritz Graf Strachwitz illustr. v. C. Kosta. — 457.

5. Steindrucke und Steindruckwerke.

a. Ohne Text.

Der Heirathskandidat nach C. Hübner von Clauder. 98.
Die „Beute" und „Auf der Lauer" nach Verlat auf Stein getuscht v. H. Eschke. — H. Weiß. 195.
Album des jüngeren Künstler-Vereins zu Berlin. — H. Weiß. 205.
Kinderleben nach A. v. d. Embden, Hessisches Landmädchen nach G. v. Reuteren, lith. v. G. Koch. 421.
Album der Neuzeit. Herausg. v. Alfred Bournye. — 456.
Aquarellen auf Stein von Georg Engelhardt. — 457.
C. Frommel's Zeichnenwerk. — 457.

b. Mit Text.

Die Bekehrung des Paulus von Dürer in lith. Facsimile mit Erläuterungen v. Frenzel. — Sotzmann. 307.

6. Farbensteindruck.

Album-Blätter im mittelalterlichen Style v. D. Levy Ellan. — H. Weiß. 382.
Le Rhin, monumental et pittoresque p. Fourmois, Lauters et Stroobant. — 457.

7. Photographie.

Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten. Herausg. v. A. v. Minutoli. — W. Lübke. 266.

B. Zu der Kunstliteratur.

1. Kunstphilosophie und Theorie.

Ueber die verschiedene Auffassung des Madonnen-Ideals bei den älteren deutschen u. ital. Meistern. Vortrag v. H. Ulrici. 171.
Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Von Fr. Th. Vischer. — Hotho. 279. 287. 295. 303. 313. 319. 359.
Der Kölner Dom, eine Kunstbetrachtung. Von A. Trendelenburg. — W. Lübke. 316.
Anleitung zum Unterricht im Freihandzeichnen mit Rücksicht auf die Unterrichtsmethode der Gebr. Dupuis. Von S. Fürstenberg. — K. Bräuer. 392.
Die Theorie der freien Auffassung ꝛc. Von K. Bräuer. — H. Weiß. 420.
Die Proportionslehre der menschlichen Gestalt. Von Carl Gust. Carus. — H. Weiß. 427.

2. Kunstgeschichte.

Louis Gallait und die Malerei in Deutschland. Eine Episode aus der modernen Kunstgeschichte ꝛc. Von A. Teichlein. — Anton Gubitz. 33.
Geschichte der griechischen Künstler. Von Dr. H. Brunn. — H. A. Müller. 59. 68.
Die mittelalterliche Kunst in Westphalen. Von W. Lübke. — C. Schnaase. 77. 93.
Die Zeit Constantins des Großen. Von Jacob Burckhardt. — F. Kugler. 97.
Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte von Franz Kugler. — W. Lübke. 106.
Künstler-Briefe, übersetzt und erläutert von Dr. Ernst Guhl. — G. F. Waagen. 112. 119.
Bilderbelte zur Geschichte des Bücherhandels und der mit demselben verwandten Künste und Gewerbe. Von Heinrich Lempertz. — H. Weiß. 122.
Abbildungen der Banalterthümer in Böhmen. Von Franz Lorenz und Anton Schmitt. — F. v. Quast. 133.
Südfrüchte, Skizzenbuch eines Malers, von F. Pecht. — M. M. 141.
Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, v. Heinrich Otte. — H. A. Müller. 149. 157.
Jets over de beeldende Kunsten in de Nederlanden. — W. 206.

Digitized by Google

Histoire de l'architecture sacrée du IX au X. siècle etc. p. J. D. Blavignac. W. Lübke. 219. 221.
Alterthümer und Kunstdenkmale des baierschen Herrscher-Hauses. I. Lief. — C. Becker. 274.
Marienburg, das Haupthaus des deutschen Ritterordens. Von A. Witt. — W. Lübke. 345.
Der Dom zu St. Stephan in Wien. Von A. Ritter v. Perger. — W. Lübke. 345.
Das Kloster Chorin. Von P. R. Brecht. — W. Lübke. 346.
Die Cisterzienserabtei Georgenthal und die neuen Ausgrabungen daselbst. Von B. Stark. — W. Lübke. 346.
Blätter zur Geschichte der Kirchen zu Doberan und Althof. Von Dr. G. C. F. Lisch. — W. Lübke. 347.

3. Hülfswissenschaften.

Heraldisches Hülfsbüchlein. Von G. Heseliel. 250.
Allgemeine Culturwissenschaft v. Dr. Gust. Klemm. — H. Weiß. 433.

4. Lexika.

Conversations-Lexikon f. bildende Kunst. Herausgeg. v. F. Faber. (mit Abbild.) 25. 435.

5. Kataloge.

Der Katalog Tschirsky. 208.
Deutscher Portrait-Catalog von Drugulin I. 208.
Der Katalog Beuth. 208.
Gemälde- u. Kupferstichsammlung v. Pfarrer Rahle in Mainz. 208. 276.
Historisch-kritischer Katalog d. k. k. Gemälde-Sammlung im Belvedere zu Wien v. Albrecht Krafft. — G. F. Waagen. 453.

VI. Uebersichten neuer Erscheinungen.

Kunstliteratur. 25. 60. 171. 207. 250. 276. 385. 420. 456.
Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels. 26. 170. 250. 278. 385. 421. 456.

VII. Versteigerungen.

Versteigerung des Monte di Pieta in Rom. 169.
Versteigerung im Weigel'schen Saale zu Leipzig am 24. April. 208.

VIII. Zeitung.

Amsterdam. Ausstellung alter Kunstwerke beabsichtigt. 7. — Die Komthurei von des Herren Loo. Portraitsammlung versteigert. Der Kunstverein. 16. — Versteigerung der Sammlung Jo. de Vries. 107. — Enthüllung des Standbildes Wilhelm II. 135. — Der Kupferstecher Joh. de Mare. 135. — Galerie van der Hoop. 204. 259.
Berlin. Beuth-Denkmal. 6. 421. — Verkauf Blechen'scher Bilder. 6. 268. — Der Thierbildner S. Habenschaden. 35. — Akademischer Dombau-Verein. 36. — Ordensverleihungen. 43. 51. 87. 384. 391. — Aufträge für Künstler. 51. — Sammlung Beuth. 62. — Aquarelle von Maßmann. 62. — Geschenk an den Vicekönig von Aegypten. 87. — Der Raphael des Hrn. E. aus'm Weerth. 115. — Weiß berufen. Protest des Architekten Stammann. 123. — Verein für religiöse Kunst in der evang. Kirche. 151. 159. 251. — Waagen's Treasures of Art. Sammlung Krüger-Minden nach England verkauft. Aus Max Schmidt's Werkstatt. 159. — Piper zurück. Langhans nach Hannover gerufen. 167. — Dr. J. Chr. Elster. 188. — Ausstellung eines Correggio ꝛc. Rietschel anwesend. 195. — Th. Valerio. A. Kaselowsky. R. Begas. 203. — Der Albrecht Dürer bei Entres. G. F. Waagen. 203. 436. — Auszeichnungen. 215. 366. 393. 401. 457. — Kugler's Handbuch in's Italienische übersetzt. Brugsch. Burckhardt. Strack. Kaulbach. 215. — Architektonische Werke. 223. — Kundmachung in Sachen der Votivkirche zu Wien. 268. — Der siebente evang. Kirchentag. 286. — Hermann's Geschichtswerk. 286. — Weiß' Vorlesungen über Kostümgeschichte. 313. — Unzelmann †. Eröffnung der Ausstellung. 321. — Aus Rauch's Werkstatt. 330. — Ausstellung in Glasgow. 338. — Denkmal für den großen Kurfürsten auf Rügen. 348. — Feier der Akademie am Geburtstage des Königs. 372. — Reiterstatue für den hochseligen König von Riß für Breslau. 421. — Afinger's neueste Arbeiten. 421. — Diecksoff baut an der Marienkirche zu Königsberg i. N. 446. — Berufung von Gude. Betheiligung von Preußen an der Pariser Ausstellung im folg. Jahre. 457. — Ausstellung von Transparentbildern. Conkurrenz um die Beuth-Statue. 464.
Biberich. Emil Hopfgarten. 438.
Bremen. Ausstellung. 20. — Die Gustav-Adolf-Statue. 252. — Bau der Stephanithurmspitze. Giebelfeld der Kunsthalle. 259.
Breslau. Die vereinigte Gemäldesammlung der Stadt. 300.
Brüssel. Van Eyken †. 26. — Jury für die Kunstausstellung. 277.
Darmstadt. Felsing. 7.
Dessau. Neue Lithographieen. 36. — Grundsteinlegung zu einer neuen Kirche. 330.
Dortmund. Wandgemälde in Lünen zum Vorschein gekommen. 358.
Dresden. Die Arbeiten am neuen Museumsbau. 286. — Wittig's Hagargruppe angelangt. 313.
Dublin. Irish Institution. 26.
Düsseldorf. Todesfälle. 7. — Altes Ermitir. 115. — Schirmer nach Karlsruhe berufen. 250. — Abschiedsfest für Schirmer. 348. — K. Hübner. 458.
Florenz. Erdbeben. Der Altarschrein Carlo Crivelli's. 116.
Frankfurt a. M. A. Brüner's „Savonarola". 366. — Die Bibliothek der National-Versammlung kommt an's Germ. Museum. 458.
Halberstadt. Meßgewänder aufgefunden. 43. — Neue Bilder von Hübner und Lessing. 43. — Alterthumsfund aus Sargstedt. 151. — Sprosse. 195. — Paramentik. 232. — Kunstschätze aus der Erbschaft Luther zu Wurzen. 465.
Hannover. Sehn. Hübner. 143. — Entgegnung, betr. die Berufung von Langhans. 195.
Karlsruhe. Künstlerische Thätigkeit, Unternehmungen, Berufungen ꝛc. 373. — Anselm Feuerbach. 465.
Köln. Carl Franz Gau †. 36. — Sülpiz Boisserée †. 167. — Versammlung der Dombaufreunde. 215. — König Ludwigs Besuch. 258. — Dombau. 276. — Ausstellung des Vereins für christliche Kunst. 293.
Königsberg. Kant-Denkmal. 62.
Kopenhagen. Hundertjähriges Stiftungsfest der Akademie. 223.
London. Prinz Albert lehnt eine Statue ab. 196. — Kiß Ehrenvicepräsident der Gesellschaft zur Aufmunterung der Künste. 438.
Mannheim. Mittelalterlich deutsche Kunst. 438.
Marburg. Die Elisabethkirche. 348.
München. Thätigkeit in den Werkstätten. 6. — Restauration des Hoftheaters. 6. — Platen-Denkmal. 36. 62. — Allg. deutsche Gemälde-Ausstellung. 62. 241. 421. — Statue für Wieland v. Gasser. 62. — Der Kunstverein. 123. — Bild von A. Dürer bei Entres. 152. 251. — Vorschlag zu einer allg. Deutschen Künstler-Versammlung. 171. — Rauch anwesend. 259. — Das „Athenäum". 313. — Kaulbach. Kreling. Ed. Schäffer. 366. — Die Künstlerzunft auf Chiemsee. 383. — Industrie-Ausstellung geschlossen. 402. — Die Werkstätten beleben sich neu. 409. — Auszeichnungen. 446. — Schultheiß. 446. — Phil. Foltz. 458.
Neapel. Ausgrabungen. 27.
Nürnberg. Das Germanische Museum. 7. 51. 107. 152. 252. 384. 402. 429. — Die Fleischmann'sche Fabrik. Glasmalerei der Gebr. Keller. 26. — Statue Luther's. 116. — Die Kapelle des Grundherrischen Hauses. 116. 160. — Rothermundt's Arbeiten für die Münchener Industrie-Ausstellung. 135. — Gallait. Kreling. 143. — Beabsichtigter Besuch des Königs. 232. — Die Fladager. 384. — Die permanenten Ausstellungen des Albrecht-Dürer-Vereins. 393. — Kostümbuch von A. v. Eye. 402.
Paris. Die Kupferstichsammlung Thorel. Visconti †. 26. — Leon van Seyer. 36. — Felsing zum ausw. Mitgliede des Instituts erwählt. Ingres' neueste Arbeiten. 458.
Parma. Auszeichnung. 446.
Pesth. Rahl anwesend. Grigoletti. 393.
Rom. Restaurationen. 15. — Engerth's „Manfred". Carl Wurzinger. Reuer Rafael. 27. — Sitzung des archäol. Instituts. Ausgrabungen. 27. 87. 458. — Die Fremden. 36. 107. — Piper's Erwerbungen. 63. — Johannes Veit †. 71. — Cornelius. 80. — Mosaikarbeit. Muhr. Wiscenus. Achtermann. 87. — L. Pichler †. 135. — Rauch anwesend. 215.
Salzburg. Pezold's mittelalterliche Kopien. 430.
Stockholm. Thätigkeit in den Werkstätten. 116.
Stralsund. Glasmalereien in der Kirche zu Lenz. E. v. Haselberg. 215.
Stuttgart. Biographie von Leopold Robert angekündigt. 135. — Ernennungen. 223. — Bild aus der schwäbischen Schule entdeckt. 358. — Zeichnung von Fr. Wagner. 366.
Weimar. Thätigkeit in den Werkstätten. 313.
Wien. Thätigkeit in den Werkstätten. 6. 15. 188. 465. — Kartons von Vermeyen. 63. — Landschaften v. Hansch. 63. — Neue Medaillen. 63. — Ausstellung des österreichischen Kunstvereins. 70. — Ender †. Programm zur Hochzeitfeier. Die Votivkirche. 143. — Ausschuß für die Münchener Ausstellung. 152. 268. — Der Alterthumsverein für Ober- und Niederösterreich. 152. 250. — Cavallari berufen. 152. — Auszeichnungen. 188. — Der Severinus-Verein. 241. — Neue Erscheinungen. 268. — Restaurationsversuch v. Barezzi an dem Abendmahl von

Lionardo. Der ältere Kunstverein. 268. — Die Allerheiligenfelder Kirche. 276. — Berufung von Eugenth. Stille in der Kunst. 338. — Steinfeld †. Der Gratzer Dombau. Die kirchliche Kunst überhaupt. 393. — Der österreichische Kunstverein. 401. 422. — G. Heider. L. Schmidt. Wurzinger. 409.

IX. Kunstvereine.

Uebersicht der Kunstausstellungen im J. 1854. 7. 28. 144.
Programm von Regensburg, Würzburg ꝛc. 16. 338. 422.
„ vom Thüringer Kunstverein. 37. 116. 152.
„ „ Rheinischen Kunstverein. 51.
„ von Wiesbaden. 80.
„ „ Pesth. 100.
„ vom Oestlichen Kreise (Danzig, Königsberg i. Pr., Stettin, Breslau) für 1854—55. 384.
„ des Westlichen Kreises für das Jahr 1855. 409.
Geschichte d. Albrecht-Dürer-Vereins zu Nürnberg. — A. v. Eye. 34. 43. 63. 71.
Beitrittserklärungen zu dem vorgeschlagenen gemeinsamen Aktien-Unternehmen der deutschen Kunstvereine. 124. 180. 402. 458.
An die Kunstvereine von Deutschland in Sachen der allgemeinen Vereinigung für historische Kunst. — Looff, Eggers. 204.
Statut der Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst. 301.
Die Berathungen in München. 313. 321. Zweite Sitzung. 349.
Die Deputirten-Conferenz des westl. Kreises zu München. — Lucanus. 204. F. E. 216. Lucanus. 252.
Die volkswirthschaftliche Bedeutung der Kunstvereine. 242.
Die bisherige Wirksamkeit des Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche zu Berlin. 277.
Concurrenz-Aufforderung des Magdeburger Vereins. 385.
„ „ vom österreichischen Kunstvereine in Wien. 393.
„ „ des Kunstvereins für Pommern zu Stettin. 430.
„ „ des Frankfurter Kunstvereins. 188.
„ „ des Albrecht-Dürer-Vereins zu Nürnberg. 286. 402.
Berichte über die Vereine in:
Braunschweig. 260.
Bremen. 167.
Erfurt. 28. 446.
Frankfurt a. M. 196.
Gotha. 301. 374.
Hannover. 88. 144.
Kassel. 374.
Köln. 465.
Magdeburg. 188. 196.
Potsdam. 160.
Pesth. 338.
Regensburg. 216.
Rostock. 302.
Würzburg. 286.

X. Unter dem Doppelstrich.

Preisaufgabe für Bildhauer. Vom Verein f. religiöse Kunst in d. evang. Kirche zu Berlin. 8. Preiszuerkennung. 171.
Aufforderung zur Preisbewerbung für Baukünstler. Das Hamburger Waisenhaus betr. 52.
Preisaussetzung. Hamburger Rathhaus betr. 88. 100. 108.
An die deutschen Künstler im In- und Auslande. Vom Ausschuß der allgem. deutschen Gemälde-Ausstellung in München. 88. Dieselbe Angelegenheit betr. 252.
Aufruf an die Künstler und Architekten Deutschlands. Vom germ. Museum in Nürnberg. 410.
Warnung vor Artaria u. Fontaine in Mannheim. 64.
Leipziger Kunstaktienen bei R. Weigel. 108. 198. 314. 394. 458. 466.
Versteigerung bei J. M. Heberle in Köln. 135.
Die akademische Ausstellung in Dresden. 144.
Die akademische Ausstellung in Berlin. 87.
Künstlercongreß zu Brüssel. 172.
Die Versammlung deutscher Ingenieure und Architekten zu Dresden betr. 314.
Berichtigungen. 24. 72. 188. 208. 374. 446.
Briefwechsel. 8. 52. 72. 196. 216. 374. 402. 422. 438. 458. 466.
Anzeigen. 8. 28. 36. 44. 64. 72. 80. 88. 100. 108. 116. 135. 136. 160. 208. 224. 278. 286. 302. 314. 366. 374. 386. 394. 422. 430. 438. 446. 458. 466.

Ueberſicht des Inhalts.

I. Charakteriſtik.

Ein Portrait Goethe's S. 13.

Goethe und Werther, Briefe Goethe's, meiſtens aus ſeiner Jugendzeit ꝛc. Herausgegeben von A. Keſtner. 89.

Eduard Mörike. 1.

Theodor Storm. 103.

II. Kritik.

A. Im Allgemeinen.

St. Criſpin und ſeine Schule. I. 9. II. 10.

B. Im Beſonderen.

1. Epiſche Dichtung.

General Sport von Franz Löher. 7.

Der Trompeter von Säkkingen. Von J. V. Scheffel. 12.

Herr Heinrich. Eine deutſche Sage von Otto Roquette. 17.

Gottſchall: Die Göttin und Carlo Zeno. 21.

Wilhelm von Katt. Von A. Jordan. 27.

Prinz Minnewin. Ein Mitteſommerabendmärchen von Wolfgang Müller von Königswinter. 39.

Traum und Erwachen. Ein Gedicht von Hermann Grimm. 41.

Hermen. Dichtungen von Paul Heyſe. 93. 97.

Mater dolorosa. Erzählung von Karl Beck. 15.

Afra Veit, oder Eine Zeit der Kämpfe. Roman von der Verfaſſerin der Sommerreiſe. 45.

Ein Schneider. Roman in drei Bänden von Karl von Holtei. 54.

Dorfgeſchichten. 1. Schwarzwälder Dorfgeſchichten von Berthold Auerbach. 81. 2. Das Hoferkäthchen von Joſef Rank. 85. 3. Erzählungen und Bilder aus dem Volksleben der Schweiz von Jeremias Gotthelf. 86.

Aus dem Tagebuche eines Jägers von Ivan Turghenew. Deutſch von A. Viebert. 96.

Ein Sommer in London. Von Theodor Fontane. 87.

Eritis sicut Deus, ein anonymer Roman. 33.

2. Lyriſche Dichtung.

Lieder der Liebe von M. Ant. Niendorf. 14.

Lieder des Catull. Deutſch von Theodor Heyſe in Rom. 24.

Lieder von Julius von Rodenberg. 25.

Neunzig Lieder und neun polemiſche Epiſteln von Karl Heinrich Preller. 26.

Der deutſche Chriſtus. Fünfzehn Canzonen von Karl Candidus. 29.

E Hämpfeli Lieder. 47.

Dainos, Littauiſche Volkslieder, überſetzt von G. H. F. Neſſelmann. 70.

Des Knaben Wunderhorn ꝛc. ꝛc. Herausgegeben von Ludwig Erk. 46.

Zwei Roſen, oder: Das Hohe Lied der Liebe. Von Julius Sturm. 47.

Gedichte von Alfred Tennyſon, überſetzt von W. Herzberg. 59.

Gedichte von Auguſt Clever. 77.

Gedichte von Hermann Kette. 78.

Gedichte von J. G. Fiſcher. 101.

Frauenbilder und Huldigungen. Von G. Fr. Daumer. 7.

Wilhelm von Humboldt's Sonette. 57.

Hundert Blätter, Paralipomena zum Quickborn von Klaus Groth. 75.

Album des literariſchen Vereins zu Nürnberg. 31.

3. Dramatiſche Dichtung.

a. Werke.

Die Sieglinde des Herrn von Redwitz. 4.

Dramaturgiſche Bemerkungen bei Gelegenheit der Sigelind von Wilhelm v. Merckel. 61.

Johann Huß. Hiſtoriſches Trauerſpiel von Karl Ernſt. 20.

Electra. Frei in der Form nach Sophokles. Von Joſ. Gob. Müller. 48.

Neue Dramen. I. Triſtan und Iſolde von F. Röber. 72. II. Der letzte König von Thüringen von Arnold Schlönbach. 74. III. Ein Rededampf in Florenz von Levin Schücking. 74. IV. Die Katzenſteiner von Hermann von Bequignolles. 79. V. Meleager, eine Tragödie von Paul Heyſe. 99.

b. Darſtellung.

Ueber die Geſammtgaſtſpiele auf der Münchener Bühne im Juli 1854. 65.

Das Maskenſpiel des literariſchen Vereins zu Nürnberg. 31.

III. Zeitung.

Berlin. Otto Roquette. 6. 44. Theodor Storm. 6.
Denkmal für Tieck. Klaus Groth. 8.
Sieglinde. - Schutzgeſetz für Schriftſteller in d. preuß. Kammern. 16.
Holtei, Griepenkerl, Gottſchall. 21. Paul Heyſe. 24. 40. 44.
Titus Ulrich. 24.
Gogol. 40.
Zeller. 56.
Geibel. 60.

Anzeigen. 6. 20 28. 32. 40. 48. 56. 60. 80. 92. 96. 102.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 1. Donnerstag, den 12. Januar. 1854.

Inhalt: Eduard Mörike. — Die Sieglinde des Herrn von Redwitz.

Eduard Mörike.

Wir fühlen es alle Tage, wenn wir mit ehrlichen Augen um uns sehen, daß wir es in Sachen der Kunst und besonders der Poesie mit Angeregten zu thun haben. Von allen Zweigen schallt es so bunt durch einander, daß sein eigen Wort nicht verstehen könnte, wer eins zu sagen wüßte, und wohl oder übel sich darein findet, in irgend einer der gangbaren Weisen mitzusingen, um nur überhaupt nicht schweigen zu müssen. Die einsame Nachtigall, die sich ihres eigenen Wohllauts freut und nicht lernen kann im Chor zu singen, wird völlig übertönt.

Aehnliche Zeiten, in denen die Tradition das Eigne, Einzelne verschlang und die Kunst das Naturgefühl fast erstickte, sind in der Geschichte der Poesie deutscher und fremder Zunge nicht unerhört. Das abschreckendste Beispiel giebt das dreizehnte Jahrhundert in Frankreich, wo die Schule der Troubadours, von der Hofgunst getragen, mit ihrem Zwange unzählige Gemüther um ihre Selbständigkeit betrog. Die Sonne der Bildung schien auch damals über Gut und Bös. Dem geringsten Geist, der so, wie ihn Gott geschaffen, sich unter den Menschen nicht hätte breit machen dürfen, ohne Aergerniß zu geben, war in der herrschenden Mode, im faltigen Costüm der Lyrik ein bequemes Mittel gegeben, aufs Stattlichste sich der guten Gesellschaft vorstellen zu können. Kleider machen Leute. Daß Kopf und Herz den Mann machen, vergaß man.

Wenn wir etwas vor jener Zeit voraus haben, so ist es vielleicht nur die größere Mannigfaltigkeit der Traditionen und Conventionen, der Stil- und Spielarten, der Schulen und Katechismen, während die späteren Provenzalen und ihre nordfranzösischen Nachahmer sich in engerem Kreise drehten. Im Uebrigen ist die Aehnlichkeit erschreckend. Schon hat ein großer Theil der Poeten heut wie damals, von der Trostlosigkeit der lyrischen Mode betroffen, sich epischen Formen zugewendet, verhoffend, im Fremden, im Stoff, im Objectiven sich selbst wiederzufinden, oder doch willens, sich lieber an das Fremde hinzugeben, als ganz frucht- und freudlos um sich zu kommen. Und doch ist auch diese Kur nur äußerlich. Auch den epischen Dichtungen möchte es begegnen, daß eine spätere Zeit sie nur im Ganzen beurtheilt, und die Poeten um das bringt, was ihnen vor allen Menschen am Herzen liegt, um ihr bischen persönliche Unsterblichkeit.

Denn die Persönlichkeit besteht in der Form. Nun aber ist das, was als sogenannte Formgewandtheit unsrer Zeit nachgepriesen wird, geradezu der Tod aller wahren Form. Niemand bestreitet in der Theorie, daß der Inhalt sich seine Form schaffen, der Geist sich im Sinnlichen sein Abbild ausprägen müsse. Und doch wird in der Praxis mit der Form gebahrt, als wäre sie ein Gefäß, in das der Dichter sein Herz hineinschütte, wie gekelterten Wein in vorräthige Fässer, verschiedene Sorten und Jahrgänge auf verschiedene Flaschen ziehend, wie es die Grille der Sitte mit sich bringt. Es ist dies kaum zu viel gesagt. Wir erinnern an eine große Schule, welche die Fertigkeit ausgebildet hat, jede Anecdote, jeden Zug einer Chronik mühlos in Balladen-Verse zu gießen. Diese Hantierung, die es auf Füllung abgesehen hat, nimmt es mit dem Stoff so wenig genau als mit dem Gefäß. Die Krüge stehn da, der Weinberg, der Sagenschatz unseres Volkes, grünt und blüht, und man hat nur einiges im Tact mit Füßen zu treten, um das Gewächs trinkbar zu machen. Wer fragt danach, ob es ein Feuerwein ist, der Leib und Seele durchglüht? der fade Heißdurst und die grobe Zunge des Publicums läßt sich Vieles gefallen.

Nicht anders geschah es in der Provence. Der Ehrgeiz der Sänger ging dahin, möglichst schnell und vollständig ihr eignes Wesen abzustreifen und sich der allein-seligmachenden Manier in den Schooß zu flüchten. Was die gemeine Wirklichkeit Jedem an Schicksalen und Stimmungen zutrug, ward erst litteraturfähig, wenn es seiner Länge und Breite so viel hatte ab- und zuthun lassen, daß es in einer hergebrachten Form bequemlich Platz hatte. Die Situation, die Gelegenheit, die bestimmte Welt des Individuums, die anfangs begeistert hatten, wurden gewaltsam zurückgedrängt. Man sieht nun freilich nicht ein, warum überhaupt gedichtet wurde; denn an geringen Neuerungen der Convention war weder Fortschritt noch Freude; und doch soll jede Production eine neue Freude machen. Das was ewig neu ist, die Person, ward verachtet.

Auf den ersten Blick kann es seltsam scheinen, daß die Menschen, die sonst im Rufe stehen, ihr Ich mehr als billig zu lieben, es nicht zu Worte kommen lassen da, wo es sogar ihre heilige Pflicht und ihr unvergängliches Recht ist. Aber Trägheit stumpft hier, wie in andern Fällen, den Stachel der Selbstsucht ab. Nicht zu rechnen, daß es wenige Menschen zu einem Egoismus bringen, der über dumpfe Genußsucht und brutale Todesfurcht hinausginge. Zur wahren Selbstliebe, die die eitle Trägheit des Sich-gelten-lassens durchbricht, gehört überhaupt die Kraft zu lieben, die nun einmal nicht Jedermanns Sache ist, und beiläufig auch ein Selbst, das der Mühe und des Liebens werth ist.

Es schien nöthig, dies vorauszuschicken, ehe wir von einem Dichter sprechen, der in großer Einsamkeit im Schwarm dasteht, und dessen seelenvolle Stimme unter dem Klappern, das zum Handwerke der Andern gehört, nicht zu der Herrschaft über die Gemüther gelangen konnte, die dem Besten oft erst von spätern Geschlechtern freudig eingeräumt wird. Um so mehr ist es uns Bedürfniß, ein „Hört! Hört!“ zu rufen, weil der Weg, den er gewandelt hat, auch Andere zum Heil führen kann; denn die Forderung, sich selbst zur Naivetät zu erziehen, ist nur scheinbar widersinnig. Was uns am meisten von uns selber scheidet, die Phrase, ist doch nur eine schlechte Angewöhnung, die wir abstreifen können, sobald wir sie aufrichtig hassen.

Eduard Mörike gehört mehr als Einer zu den Angeregten. Die widersprechendsten Elemente neuerer Cultur, die scheinbar feind-

lichſten Richtungen, Stile und Formen künſtleriſcher Geſtaltung haben ihn berührt und gehen in ſeinen Werken neben einander her. Wir unterſcheiden ſogar deutlich hier den Einfluß der römiſchen Elegiker und des Catull, dort die Vorliebe für das deutſch Volksthümliche, hier wieder eine der ſpäteren Goethe'ſchen Beſchaulichkeit und Würde eng verwandte Stimmung, dort einen abenteuerlichen Klang der Romantik. Und dennoch muthet uns Alles wie eigen und neu an, nirgends verſtimmt uns armſelige Nachahmerei, und nirgends vermiſſen wir den mächtigen Hauch der Perſönlichkeit, der das Fremdartige in die eigne Subſtanz aufſchmilzt und in erobertem Gebiet ſich als Herrſcher und Geſetzgeber geberdet.

Die Meiſten nämlich, die an fremde Vorbilder ſich gefangen geben, empfinden die Macht derſelben an ihrem Geſchmack; Mörike an ſeinem Gemüth. Nicht das Aeußerliche dieſer und jener Form wirkte auf ſein Ohr und ſeine künſtleriſche Phantaſie und regte die feinen ſinnlichen Kräfte zu ähnlicher Schöpfung auf. Ihn ergriff nur das Innerlichſte, die geiſtige und ſittliche Strömung, der er ſich verwandt fühlte, die Tonart des Gemüths, in der er ſeine eignen Melodien ergießen mochte. Und ſo konnte er ſich hingeben, ohne ſich zu verlieren. Keines ſeiner Gedichte macht jenen fatalen Eindruck eines gelehrten Kunſtſtücks, auf den die Nachbildner der Alten und des Wunderhorns ſich ſogar etwas zu Gute thun, daß ſie den Originalen zum Verwechſeln gleich kommen. Denn das Perſönliche, die Form, iſt dennoch ſein eigen geblieben, und nur die Eigenheiten des Stils, die ſich der Regel entziehn, das alſo, was immer genial bleibt und immer neu gezeugt ſein will, hat er nach den wechſelnden Stimmungen des Lebens wechſelnden Muſtern nachempfunden. Sein Verhältniß zu ihnen iſt immer das eines Freundes, den ein verwandter Zug zu ihnen führt, bei ihnen feſthält und durch innigen Verkehr mit ihrem tiefſten Weſen an ſeinem eignen bereichert und bildet, nicht daß eines Erbſchleichers, den ihre Schätze locken und deſſen Benehmen, wenn ſie ihm nun davon mitgetheilt haben, den reich gewordenen armen Teufel nicht verleugnen kann.

Am ſchlagendſten zeigt dies Mörike's Stellung zu den Alten, insbeſondere zu Catull. Er theilt mit ihm, bis auf die Zügelloſigkeit, faſt Alles, was den Römer unwiderſtehlich macht, die geſunde, von Gemüth getränkte Sinnlichkeit, die Grazie der Beobachtung im Kleinſten, die glückliche Hand, die, wo ſie das Alltäglichſte berührt, es zu poetiſchem Golde verwandelt, Leidenſchaft der Freundſchaft, hefſiges Treuebedürfniß, Pietät, die von Pedanterei ſich immer rein gehalten. Auch in der Art ſich zu äußern iſt ihm mit ſeinem Freunde jene bezaubernde Augenblicklichkeit, jenes parlando des Stils gemein, die uns die Kunſt vergeſſen machen. Im Aeußerlichen der Form aber, im Metriſchen, zeigt ſich die ſeltſamſte Unverträglichkeit. Es braucht hier nicht geſagt zu werden, daß Catull trotz einem der Alten über den Zauber des Rhythmus gebot und mit dem empfindlichſten Ohr ſich ſelbſt beherchte. Auch Mörike hat in leichteren, ſeinem deutſchen Ohr eingewohnteren Rhythmen ſich feinhörig genug bewieſen. Sobald er aber zu einem antiken Metrum gedrungen wird, ſelbſt da wo er ein Lied Catulls überſetzt, kann er ſich nicht entſchließen, nur das Geringſte von dem, was er zu ſagen hat, um des metriſchen Wohllauts willen aufzuopfern. Denn das Geſetz der antiken Form iſt ihm fremd geblieben, obwohl er klar in ſich die Spur antiker Sinnesart aufgefunden. Keiner ſeit Goethe ſo unbefangen und ſtark, wie er. Und Keiner ſeit Goethe ſo rückſichtslos gegen das Aeußerliche, wie er. Denn ſeine Hexameter ſind noch ſchlechter, als die Goethe'ſchen in Herrmann und Dorothea. Während Goethe ſich meiſt nur durch Trochäen verſündigt, thut Mörike den ſchwerfälligſten deutſchen Wörtern aufs unbarmherzigſte daktyliſche Gewalt an, ſeiner Ketzereien gegen die Cäſur nicht zu gedenken. Hier wie überall will er ſich ſeine lyriſche Autonomie nicht verkürzen laſſen.

Jedem Andern wäre es leicht geweſen, mit jener „Formgewandtheit," die heutzutage in der Luft liegt, dem Uebel abzuhelfen, und durch beharrliche, gleichmüthige Feile die ſauberſten Verſe herzuſtellen. Mörike gehört zu den Wenigen, die, wenn das Wort erlaubt iſt, immer nur nach innen feilen, denen die Vollendung eines Gedichts darin beſteht, daß die geringſte Spur eines zufälligen, flachen Ausdrucks, dergleichen beim erſten Entwurf ſtets mit unterläuft, getilgt iſt. Er ruht nicht, bis er in die äußerſten Spitzen und geringſten Theilchen ſeines Werks ſeine Individualität ergoſſen hat. Er weiß, daß in der Form nichts Nebenſache iſt, daß das Centralfeuer des Lebens aus allen Poren ſprühen will. Und ſo findet ſich in all ſeinen Werken nicht ein müßiges Beiwort, das nur ſeine Stelle oder ſeinen Fuß füllt, und die oben erwähnte Verwandtſchaft mit Goethe beruht weſentlich in einer gewiſſen ſinnlichen Nothwendigkeit des Ausdrucks, die Beiwort und Hauptwort zu einer glücklichen Ehe zuſammenſchmiedet. Am deutlichſten wird dies in ſeiner Proſa. Er iſt, wie entſchiedene Lyriker pflegen, nicht immer bei der Sache, aber immer bei der Form.

Und dies iſt ſein Vorzug, wie ſeine Schranke. Er iſt freilich nicht einer jener unbemittelten Lyriker, die mit den geringen Erſparniſſen ihrer ſchönen Seele haushalten. Das äußere Leben ſteht ihm reich und hell offen und hat ſeine ganze Liebe. Es iſt überall von Seiten einſichtsvoller Kritik, — und neuerdings wieder von Julian Schmidt in der Geſch. d. deutſchen Nat.-Litt. des 19. Jahrh. — ſeine ungewöhnliche Kraft und Tiefe pſychologiſcher Beobachtung anerkannt worden. Sie fängt gern da an, oder wird da erſt recht lebendig, wo andern Beobachtern ihre Organe erlahmen, in jenen Mittelzuſtänden der Seele, die keine Leidenſchaften ſind, aber entweder ihre Nachwehen und Vorboten, oder nur darin den ſogenannten Leidenſchaften unähnlich, daß ſie in reifen, bewußten Geiſtern mit gelinder Macht nach den edelſten Zielen hin wirken. Seit das Fieber des Contraſtes die Poeſie vergiftet hat, begegnen wir ſelten in einem dichteriſchen Gemälde einer Tagesbeleuchtung. Sonnenunter- oder Aufgänge, Mondſcheine, Gewitter, Feuersbrünſte und jeder Wirbel- und Nebelwind der Leidenſchaft werden heraufbeſchworen, obwohl es kein Geheimniß iſt, wie armſelige Kunſt ſich hinter dieſe Maſchinerien verſteckt. Denn nichts iſt leichter, als Puppen im Helldunkel den Schein von Menſchen zu geben. Mörike — obwohl auch ihn ſeine Meiſterſchaft zuweilen zur Darſtellung krankhafter Ueberſpanntheit und baaren Irrſinns verführt — ſtellt ſeine Geſtalten ſicher in den offenbaren Tag hinein, ohne Furcht, Geſundheit als Nüchternheit, Ruhe als Mattigkeit gedeutet zu ſehn. Er fühlt ſich Kraft genug, die einfachſte Realität, anſtatt ſie ſteigern zu müſſen, um ſie poetiſch wirken zu laſſen, durch den eingehauchten Athem einer liebevollen Freude an ihr, durch die Heiterkeit, die alles natürlich Erwachſene an der Stirn trägt, mit Idealität ſo weit zu begaben, als es für einen künſtleriſchen Eindruck unerläßlich iſt.

Die angedeutete Schranke ſcheint uns aber darin zu beſtehen, daß er ſich nach dieſer Mitwirkung des Herzens bei Allem, was er darſtellt, nicht von ſeinen Geſtalten zurückzieht, ſeine Kinder nicht mündig erklärt, ſondern wie ein überzärtlicher Vater ſie überall begleitet, über ſie ſpricht, ſie ſchilt, lobt, entſchuldigt, und die Leitung ihrer Schickſale allzu deutlich in Händen behält. Und wenn es dabei bliebe! Man könnte vielleicht den berichtenden Ton, der im Maler Nolten vorherrſcht, dem Lyriker mit Freuden zu gute halten. Denn die Perſönlichkeit, in deren Spiegel wir die Geſtalten dieſes Romans ſehen, iſt lauter und umfaſſend, die Betrachtungen, mit denen die hie und da nur hingeworfenen Scenen der Geſchichte in einander geſchlungen werden, ſind ſchlagend, und was an dramatiſcher Wirkung eingebüßt wird, gewinnen wir an der Einheit, die durch den Einſchlag des Gemüths von Seiten des Autors in den weitläufigen Aufzug der Ereigniſſe gewonnen wird. Nun aber iſt

ihm begegnet, was einem freieren, von Zärtlichkeit unverblendeten Blick sich gewiß sogleich als Verirrung offenbart hätte. Denn er läßt seine Lieblinge durch die unerhörtesten Zufälle grausam untergehn und ruft, da gewöhnliche Mittel wider die kräftig angelegten Naturen diese vernichtende Macht nicht ausüben könnten, alles Grauen einer dämonischen Welt zu Hülfe. Es ist, als trage er einen Abscheu in sich, diese Schooßkinder seiner Phantasie, da eben sich Alles gewendet hat, ihnen eine gute Zukunft zu sichern, einem Glücke zu überantworten, das in seiner Einfachheit ihn, den Dichter, überflüssig macht. Lassen wir auch einen Augenblick die unwahrscheinliche Erfindung, zu der diese grausame Liebe greifen muß, dahingestellt, so bleibt es eine poetische Sünde, Menschen, die das gesundeste Wachsthum gezeigt, sich nach allen Seiten zu unsrer Freude entwickelt, aus Irrsalen aufgerafft, aus Entfremdungen sich heftig und für immer wiedergefunden haben, durch ein plötzliches, unbegreiflich hartes Wundergeschick hinraffen zu lassen, während wir sie im Begriff glaubten, die Frucht so vieler bitteren Erfahrungen zu genießen. Was der Dichter gethan hat, jenen herben Schluß von Anfang an vorzubereiten, ist theils sehr äußerliche (oft mangelhaft motivirte) Zuthat, theils im Verlauf der Geschichte jedesmal von den Menschen selbst so herzhaft überwunden worden, daß nun die neue Häufung und Sammlung nichtiger Momente am Ende theils ungerecht, theils unwahr erscheint. Unsere Erschütterung wird nicht von dem Bewußtsein tragischer Nothwendigkeit erhoben, sondern ein haarsträubendes Grauen überfällt uns, so viel Schönheit, reinen Willen und Gesundheit durch die Tücke spukhafter Mächte in den Abgrund des Elends versinken zu sehen.

Dieser Eindruck ist so stark, daß er auf das ganze Buch verstimmend zurückwirkt. Erst wenn er einigermaßen verwischt ist, besinnen wir uns wieder auf die hohe Schönheit alles Einzelnen. Selbst in der unseligen Katastrophe werden wir von der Gewalt der Poesie hingerissen, und die Gestalt der wahnsinnigen Agnes an sich selbst erscheint uns in ihrer furchtbaren Lieblichkeit unwiderstehlich, wie kaum Ophelia.

Die Romantiker, unter deren Einfluß noch manch anderer Zug des Romans steht, haben in dem ganzen Bedlam, das sie bevölkert haben, nichts Aehnliches aufzuweisen. Denn während bei ihnen und vor Allem bei Tieck die Verrücktheit eine Rolle spielt, weil Unvernunft schwerer zu controliren ist, als Vernunft, wurzelt das phantastische Element von Mörike's Dichtungen im tiefsten Grunde eines durchaus gesunden Naturgefühls. Seine Phantastik ist kein blindes Phantasiren, das sich in der Verschwommenheit abgerissener Töne und Stimmungen, im Nebel unreifer Dämmerungen des Verstandes behaglich spreizt. Die Geheimnisse der Naturseele wie des Menschengeistes enthüllen sich ihm, weil er mit Liebe, nicht mit lüsterner Neugier, nach ihnen fragt. Und wenn es denn in Schulworten gesagt sein soll, seine Romantik ist durchaus realistisch. Die unsichtbaren Mächte verkörpern sich ihm, die Geister erscheinen ihm, nicht nach einem schalen, dumpf hingesprochenen Zauberwort, sondern nachdem er mit aller Inbrunst ihr Weben und Wesen belauscht und mit ernsthaftem Fleiß ihren Wegen nachgespürt hat. Daß sie ihm endlich in märchenhafter Leibhaftigkeit erscheinen, beweist nur, daß er kein Arzt oder Naturforscher ist, sondern ein Dichter.

Seine Lieder sind mit diesem Naturgefühl getränkt. Statt der verworrenen Farben und Töne, womit andere Romantiker oft die Worte und ihren Gehalt zu bloßen Musiknoten herabwürdigen, zieht er mit Strichen, die immer auf sinnliche Greifbarkeit hinstreben, in die Stimmung hinein. Wir führen die folgenden Verse zur Erklärung an:

N a c h t s.

Wie süß der Nachtwind nun die Wiese streift,
Und klingend jetzt den jungen Hain durchläuft!
Da noch der freche Tag verstummt,
Hört man der Erdenkräfte flüsterndes Gedränge,
Das aufwärts in die zärtlichen Gesänge
Der reingestimmten Lüfte summt.

Wie ein Gewebe zuckt die Luft manchmal,
Durchsicht'ger stets und leichter aufzuwehen.
Dazwischen hört man weiche Töne gehen
Von sel'gen Feen, die im Sternensaal
Beim Sphärenklang
Und fleißig mit Gesang
Silberne Spindeln hin und wieder drehen.

Auf gleiche Weise hat sich Mörike in seinen Märchen (der Schatz und der Bauer und sein Sohn in der „Iris"; Märchen vom sichern Mann in den „Gedichten"; das Stuttgarter Hutzelmännlein; Einzelnes im Maler Nolten) über die Romantiker erhoben. Was diese künstlich, und gelegentlich aus Opposition, sich anzueignen suchten, volksthümliche Tradition, war ihm von Hause aus als Erbschaft mitgegeben, und die Vertrautheit mit einem bestimmten Dialekt, dem schwäbischen, gab seinem Stil, wo es ihm darauf ankam, zur Genüge jene naive Derbheit, die zu erlangen die ästhetischen Romantiker vergebens ihr bischen angeflogenes Süddeutsch und den Raub aus dem Wunderhorn zurechtstutzten. In den Gestalten aber hütete er mit künstlerischer Treue die reine Wirkung bestimmter Charaktere, die der romantische Uebermuth aus Schwäche oder falschem Princip mit der berüchtigten Ironie zerrüttete. Denn er war sich wohl bewußt, daß wir überall, auch im wildesten Taumel der Märchenphantasie, mit unserm Herzen dabei zu sein verlangen und dieses Interesse höher anschlagen, als allen Witz, der es uns zu verleiden trachtet. Auf die Länge lassen wir uns nur vom Herzen betrügen, und eine abstrakte Fabelwelt zieht uns nur befremdlich vorüber. Jene Kunst aber, das Befremdliche an das Bekannteste anzuknüpfen und so unversehens Leben und Fabel zu mischen, daß unser Unglaube nicht zu Athem kommen kann, übt Mörike wie Wenige. Wir erinnern hier nur an die Stelle im „Hutzelmännlein", die den Verkehr der schönen Nixe Lau mit der dicken Wirthin im Nonnenhof und ihren Kindern und Gesinde schildert.

Die Romantiker fühlten es, daß der schlichte, süß abergläubische Ton des Kinder- und Volksmärchens mit aller Kunst und allem herablassenden guten Willen nicht zu erzwingen sei. Vielleicht schämten sie sich auch, ihre Bildung und Freigeisterei zu stark zu compromittiren. Und so mußte die Ironie den Advocaten des Teufels spielen und dem Publicum alle Augenblicke zuraunen, daß der Dichter nicht so abgeschmackt sei, an sein Gedicht zu glauben. Die üble Folge war, daß das Publikum selbst den Glauben verlor. Auch Mörike steht über seinem Stoff, wie es denn nicht anders sein kann. Aber nur ein schalkhaft leiser Zug des Humors um den Mund des Erzählers verräth dies, eine Jovialität, die hier wie überall das Gemüth des Dichters auch durch die Form aufs liebenswürdigste durchschimmern läßt. Die Mäßigung und Grazie dieses Humors macht diese Märchen geradezu klassisch, und läßt gewisse Bedenken gegen die Composition nicht zu Worte kommen.

Ein solches Bedenken können wir aber bei seiner „Idylle vom Bodensee" nicht zurückhalten. Die Geschichte an sich, die dem Naturell des Dichters besonders zusagt, ist freilich unverwüstlich, und die derbe Sicherheit, mit der jede Gestalt auf ihre Füße gestellt ist, der Humor der Ausführung, die Grazie der zärtlichern Parthien wiederum so hinreißend, daß wir über die abscheulichen Verse (Hexameter) hinwegkommen, wie man auf mühseligen Gebirgssteigen, wo links und rechts Nähe und Ferne uns anlachen, das Schelten auf den steinigen Weg vergißt. Doch ist es uns, so oft wir das Gedicht gelesen haben, als ein empfindliches Ungeschick aufgefallen, daß die Hauptgeschichte als Episode in die kleine Schnurre, die auch der

Titel ankündigt (Fischer Martin und die Glockendiebe), eingeschaltet ist. Nachdem wir vom dritten bis an den siebenten Gesang den Jugendübermuth des Fischer Martin uns haben erzählen lassen, ist das Interesse gering im siebenten, den Possen, den er noch als alter Mann dem Schneider spielt und der in den beiden ersten Gesängen vorbereitet worden, wirklich ausführen zu sehn. Ja wir müssen uns mühsam in die lang unterbrochene Situation zurückfinden, um nach der Freude an einem hochergötzlichen Schwank und einer gelungenen Komödie des Volkswitzes mit jenem etwas trocknen Streich vorlieb zu nehmen. Wir glauben, daß beide Geschichten, von einander getrennt, und die vom Glockendiebstahl selbständig erweitert, besser einschlagen würden, da der persönliche Faden der Hauptperson sie doch nur äußerlich verbindet.

Es bleibt uns nun über die Gedichte Mörike's kaum ein Wort zu sagen, als daß sich in ihnen die ganze Natur des Dichters, wie wir sie in flüchtigen Strichen bisher angedeutet, aufs entschiedenste und reifste zusammenfaßt. Man wird uns nicht so mißverstanden haben, als redeten wir der Originalität um jeden Preis das Wort, als wäre jede abenteuerliche Frechheit eines ungebildeten Geistes, sich rücksichtslos zu zeichnen wie ihn Gott gezeichnet hat, Zeugniß wahrhafter Dichterschaft. Sind es doch Gemeinplätze, daß gerade der Dichter ein ganzer Mensch sein, der Genius, wenn er ein Erlöser werden soll, Knechtsgestalt anziehn müsse. Aber wenn er Leiden und Freuden des allgemeinen Tages wie andere Menschen erfährt, durchdringt und bezwingt er sie mit seiner bildenden Kraft, und stellt sie zu Freude und Trost leibhaftig in die Welt hinein. Dieses Bild seines Lebens muß man erkennen und in concreter Fülle sich einprägen können, um sich ihm wirklich zu befreunden. Die Schatten, die uns in den letzten Zeiten mit Gesang und Seufzern vorübergehuscht sind — was können sie uns werden?

> Es kradbelt wohl uns um die Ohren,
> Allein zum Herzen dringt es nicht.

Wenden wir aber ein glückliches Wort Heine's, das er von den Goethe'schen Liedern ausgesprochen hat, auf Mörike's Gedichte an: „Das Wort umarmt uns, während der Gedanke uns küßt." Mit dieser Inbrunst sinnlicher Gegenwart überraschen uns alle seine Lieder, und das Räthselhafte mancher Beziehungen, die auf unbekannte Erlebnisse anspielen, ist uns nur ein neuer Reiz des Lebens, das, wo es voll in ein Gedicht eintritt, demselben die im letzten Grunde unberechenbare Magie des Schicksals mittheilt. So wird sich echte Lyrik mehr als jede andere künstlerische Aeußerung der Kritik entziehen. Sie gewinnt durch sympathetische Gewalt, wie eine Persönlichkeit die andere anmuthet. Je tiefer und scheinloser ihr Werth, desto leichter wird sie von den Flachen übersehn, desto leidenschaftlicher aber auch von denen festgehalten werden, die sie gleich anfangs gewonnen hat. Von Mörike's Gedichten, die 1838 schon erschienen, ist erst kürzlich die zweite (vermehrte) Auflage nöthig gewesen. Freilich fehlt auch dieser die Glorie des Goldschnitts, die mit anderem Tand und Geländel den Götzen des Tages zu ihren Altären verholfen hat.

Die Sieglinde des Herrn von Redwitz.

> Nicht eine kränkelnde Moral verlangt unsere Zeit, sondern robuste Sittlichkeit. Immermann

Der längsterwartete dramatische „Harfenstein" ist also fertig und nicht auf den Bühnen, sondern in den Buchläden zur Schau gestellt. Redwitz hat jetzt alle drei Entfaltungsarten der Dichtkunst in seinem Dienst versucht, das Epos in seiner Amaranth, die Lyrik in seinen gesammelten Gedichten, das Drama in der Sieglinde.

Obgleich der gesunde und unbefangene Sinn sich schon von der Amaranth abgestoßen fühlen mußte — denn niemals kann ein sentimentales Geschöpf, welches factisch nie ohne Thränen auftritt, ja mit deren bloßer Nennung im Gedichte stets Thränen verknüpft sind, und ein weibischer, charakterloser, vor allen Dingen unritterlicher Ritter, niemals können solche Personen, abgesehen von allem Andern, würdige Helden einer Dichtung sein — so ist doch bekannt, daß das Gedicht diese Wirkung keineswegs gehabt hat. Vielmehr gab es krankhafte Naturen genug, die sich an ihm erbauten.

Auch in Frankreich, von woher die unmoralischen Lustspiele kommen, von woher auf dem Gebiete der bildenden Kunst die Didron uns das dreizehnte Jahrhundert in starrsinniger Verkennung wahrhaft historischer Entwickelung als die ewig gültige Form der christlichen Kunst immer von Neuem aufdrängen wollen, las man auf archäologischen Congressen die Amaranth und freute sich, daß man in Deutschland nun auch endlich anfange, die Rückkehr zum Wahren nicht bloß in der bildenden Kunst, sondern auch in der Dichtkunst zu versuchen. Wir haben zur andern Zeit ein Wort darüber zu reden.

Andere gab es, die, weniger in den Geist einer Dichtung eindringend, sich mit der s. g. schönen Sprache zufrieden zu geben pflegen, und für solche war in der Amaranth allerdings bei den unverkennbaren Spuren von einigem poetischen Talent und Fertigkeit im Nachahmen der verschiedenartigsten Vorbilder wenigstens etwas zu finden, obwohl ein nur minder oberflächlicher Sinn durch das Gezierte oder Forcirte der Bilder, durch die nachlässige Form beleidigt wurde.

Manche äußere Umstände endlich halfen zu dem großen Erfolge des Gedichtes, z. B. schon, daß es Partei- und Tendenzgedicht war; es wurde auch für unschädlich gehalten, jungen Mädchen geschenkt zu werden, die den Geibel schon besaßen, — man schämte sich nicht des Unrechts gegen diesen Dichter und gegen die, welche ihn schätzen! Wollte Gott, wir könnten viele dergleichen äußerliche Ursachen anführen, es würde den schweren Vorwurf mildern, der darin für das lesende Publikum liegt, an Frömmelei Gefallen gefunden zu haben.

Darauf ward die Tragödie angekündigt. Wie viel der Verfasser an der Emphase, womit dies geschah, und an den vielen Anekdoten, welche die Zeitungen darüber brachten, Schuld ist, bleibe durchaus dahingestellt. Faktum ist, daß er die christliche Tragödie schreiben zu müssen glaubte und zu schreiben unternahm.

Diese Sieglinde nun, die da in Mainz bei Franz Kirchheim erschienen, ist nicht etwa der glückliche Einfall eines Spaßvogels, der die Amaranth studirt und darauf die erwartete Tragödie anticipirt hat, der also seinem losen Spottgelüste erlaubt hat, sorgfältig jedes poetische Reizchen, das der Amaranth noch von der Schule her anklebt, zu vermeiden und dafür die sich in derselben bemerkbar machenden Schwächen des Dichters eben so sorgfältig herauszuputzen — nein, es ist vielmehr die unglückliche Tragödie selber.

Die Ostdeutsche Post hat in einer sehr treffenden Kritik die Sieglinde in die fliegenden Blätter verwiesen. Aber, möchten wir einwenden, es ist ja schon alles reines Puppenspiel. Hat man hohlere und von außen greller aufgeputzte Figuren gesehen? Hat die Hand irgend eines Caspertle-Dirigenten dieselben komischer und spukhafter geleitet, als diese ungeschickte Dichterhand? Fast sollte es uns nicht wundern, wenn nun, da die Parodie fertig ist, irgend ein Dichter auf den Gedanken käme, die Tragödie selbst zu schreiben, das heißt, es würde freilich eine ganz andere werden, wenn irgend die Anforderungen echter Kunst noch gelten sollen. Aber für Hrn. v. Redwitz und seine Aufgabe, das christliche Drama zu schreiben, bestehen weder diese, noch die unvergänglichen Muster unserer großen Dichter, deren Dramen auf der christlich-sittlichen Weltanschauung beruhen, auf dem Bewußtsein von der Ewigkeit und Unvergänglichkeit des Guten, von der Nichtigkeit und Endlichkeit des

Böſen. Was ſoll denn das mit Gewalt in's Leben gequälte, die Deviſe der Chriſtlichkeit vorheftende Drama noch Größeres und Höheres vollbringen? Es weiß Jeder, daß manche unſerer katholiſchen Mitchriſten die Bezeichnung chriſtlich für ſich in Anſpruch nehmen. Neuerdings iſt das auch auf dem Gebiete der Kunſt ſehr an den Tag gelegt worden. Aber ſie ſelbſt werden dagegen proteſtiren müſſen, daß auch noch chriſtlich heißen ſoll, was nicht mehr ſittlich iſt. Sie werden nicht leiden dürfen, daß der zum Ehrennamen gewordene Spottname von ſeiner Ehre und ſeinem Himmelsglanze einbüße.

Die Schuld einer Menſchheit auf ſich zu nehmen und für ſie in den Tod zu gehn, das konnte nur Einer, und dieſer war Gottes Sohn. Dies iſt, wenn von einem ſpezifiſch chriſtlichen Drama die Rede ſein ſoll, dies iſt es! Wollen wir es vorgeſtellt ſehen, ſo gehen wir doch lieber nach Oberammergau und ſehen die Paſſion aufführen. Aber eine kränkliche, nervöſe Kreatur als Nachbild unſeres Herrn und Erlöſers hinzuſtellen, ſie mit verworfenem Geſindel zu umgeben, ſie dann aus heiler Haut und aus Eigenſinn ſterben zu laſſen, und zu dekretiren, daß die Verworfenen nun auf einmal gute Menſchen ſind — das alles iſt ein ſchlechtes Poſſenſpiel. Von dem, was der Dichter vielleicht beabſichtigt hat, daß nämlich eine Heilige, die durch ihr Beiſpiel die verſtockten Abtrünnigen nicht bekehren kann, ſich nur für ſie opfert, ſie dadurch erſchüttert, zur Umkehr zwingt, und durch den ewigen Schmerz um das verſchuldete Opfer der Unſchuldigen ſtraft — von alledem keine Spur. Nichts, als eine ſchlechte Karrikatur des erhabenſten Märtyrerthums! Wären des Dichters Geſtalten irgend mehr, als hohle Abſtraktionen, irgend mehr als jene Gliederpuppen in den Werkſtätten der Maler, die uns leider auch oft anſtatt lebensfähiger Geſtalten untergeſchoben werden, hätten alſo ſeine Figuren nur ein Atom von Leben in ſich, ſo würde man ſich darüber entrüſten können, weil dann auch ihre ſittliche, ſo wie poetiſche Nichtberechtigung aufdringlicher an den Tag getreten ſein würde, ſo aber löſt ſich aufſteigender Unwille faſt immer in ein Lächeln oder Bedauern auf. Und ſelbſt diejenigen, welche mit der Aufgabe, die ſich der Dichter geſtellt hatte, einverſtanden waren, müſſen durch das unangenehme Kokettiren mit der Religion, durch dieſes Phraſenchriſtenthum, durch die unwürdige und hochmüthige Spielerei mit dem Heiligen abgeſtoßen werden.

Man höre den Inhalt:

Sieglinde iſt die Tochter des Grafen Eberhard Schenk von Limpurg und der Hildegarde. Der Graf iſt ein Feigling, Spieler und außerdem Mitanſtifter der Ermordung Kaiſer Albrechts, die Gräfin eine zweideutige Perſon, Sieglinde aber eine junge Heilige, die vergeblich verſucht hat, und noch verſucht, die Eltern zum beſſern Lebenswandel zu bekehren. Deshalb „wandelt ſie traurig in ihrem Hauſe herum, worin der Freude frommer Lerchenſang verſtummt iſt, und worin die Lilien beſteckt und duftlos ſtehen, und ſinnt betend, wie ſie ihr armes Haus von dieſem Herbſtesbann erlöſen kann.“ Inzwiſchen liebt ſie den Troubadour Arthur, einen verkappten franzöſiſchen Prinzen. Da träumt ſie einen Traum, worin ein Geier vorkommt und ſie ſelber als Taube. Die Mutter überſetzt ihr den Geier. Es iſt der Wildgraf Rüdiger vom Stein, der ihre Hand haben oder das ganze Haus verderben will, wozu er mittelſt eines den Schenken kompromittirenden Briefs die Macht hat. Sieglinde entſchließt ſich, da Ermahnungen nichts mehr fruchten, zum Opfer. Die Hochzeit wird aber durch die Entdeckung verhindert, daß der Graf verheirathet ſei, welches ſeine verſtoßene und in Elend lebende Frau der dicht vor der Trauung zu ſich gerufenen Sieglinde ſagt, die nun natürlich erklärt, daß ſie unter ſo bewandten Umſtänden nicht retten könne. Jetzt ſucht der Schenk mit ſeiner Familie ins Ausland zu entfliehn; aber der Wildgraf merkt es, fängt ihn und ſteckt Alle ein. Im Gefängniß ſtellt nun diesmal der Schenk das erneute Anſinnen des Opfers, da er die allerdings unerwieſene Ausſage des Weibes nicht glaubt. Wiederum Predigt von Sieglinden, in Folge deren die Mutter ſie ſegnet, der Vater ſie verflucht!!! Nun kommt der Wildgraf an die Reihe. Der entdeckt ihr erſt, daß er die Eltern auf's Hochgericht liefern kann; bisher hat ſie die Lüge derſelben geglaubt, daß es ſich nur um die an den Rüdiger verpfändete Burg des Schenken handle. Sie verlangt von dem ungeſtümen Freier den Schwur, daß jenes Weib nicht ſein Ehweib ſei. Da der wüſte Menſch, der Weib und Kind erbarmungslos in's Elend geſtoßen hat, bloß, weil ſeine Familie dieſe Mesalliance ungern ſah, dieſen Eid nicht leiſten kann, ſo bekommt er auch ſeine Predigt, und während ſie dann „zuſammenſtürzt“, „ſtürzt er verwirrt“ ab.

Eine durchaus nicht ſchlechtere Predigt erwarb der Heldin den Fluch des Vaters, der doch ein Feigling iſt, dieſe aber ſchlägt dem Wildgrafen in's Gewiſſen, der ein Bär iſt, denn der Dichter muß ihn hier fort haben. Er geht in den Wald, wo er ſein Kind findet. So hat Arthur Raum, den Kerkermeiſter zu beſtechen, und weil „des Kaiſers Wittib gerade ganz nah lagert,“ ſo beſchließt Sieglinde, zu ihr zu gehen und Verzeihung für die Eltern zu erbitten. Arthur will ſie begleiten. Das lehnt ſie ab, aber ausdrücklich und einzig aus dem Grunde, weil ſie, um dem Heiland ähnlich zu ſein, den nächt'gen Weg „mit dem alten Wolf allein, voll Angſt und Beſchwerde“ machen will. „Wolf drückt ihr unter Thränen zitternd die Hand.“ Arthur verſichert „mit überſtrömender Wehmuth, daß ſie zu viel verlange.“ Sieglinde ernennt ihn „unter leiſem Weinen“ zum Tröſter der Eltern, geſteht ihm ihre Liebe, „und lehnt ihr Haupt erſchöpft an ſeine Bruſt.“ Er „umfängt ſie ſchmerzlich.“ — Sieglinde hat ſich einmal in den Kopf geſetzt, daß der liebe Gott ihren Tod als Sühne für die ruchloſen Eltern annehmen ſoll. Darum macht ſie dieſes quasi Teſtament und beſteht darauf, ſich todt zu laufen. Durch dieſen unmotivirten Selbſtmord bringt ſie ſich vollends um den Schatten von Intereſſe, den ſie etwa eingeflößt haben könnte. Und bittet ſie, und opfert ſie ſich etwa für einen ſonſt braven Vater, der einen unſeligen Fehltritt begangen hat? Nein, für zwei, als völlig ruchlos und gemein geſchilderte Eltern, die nicht eine Spur von Intereſſe für ſich erregen können. Es iſt nicht zu ſagen, wie degoutirend das Alles mit gewaltſam herbeigezerrtem Chriſtenthum verbrämt, ſich ausnimmt. Es gränzt an Blasphemie.

Das Ende iſt leicht zu errathen. Da der Dichter vor keiner Willkühr zurückbebt, ſo finden ſich Alle zufällig mitten im Walde. Alle bitten einander um Vergebung, Sieglinde auch. Sie ſegnet Alle, und ſtirbt mit den Worten des Heilands: „es iſt vollbracht,“ an Erſchöpfung.

So verfehlt das Stück in ſeiner Idee iſt, ſo verfehlt iſt es in der Kompoſition; denn dem Dichter hat jede Situation nur ſymboliſche Bedeutung, und ſo giebt es für ihn keine Schranken. Charaktere — das haben wir ſchon geſagt — ſind nicht darin. Es iſt nur noch von der Mißhandlung der Sprache zu reden; denn von der Poeſie des Ausdrucks iſt nichts zu melden; auch dies hat der Dichter für überflüſſigen Tand gehalten.

Wenn man das Buch unangekündigt und ohne den Namen des Verfaſſers unter dem Uebrigen, womit der Literaturmarkt unſere Tiſche beſäet, gefunden und aufgeſchlagen hätte, man würde es nach den erſten zwei Seiten ſtill wieder aus der Hand gelegt und nie wieder daran gedacht haben; denn man weiß ja, daß leider gar zu viele Schüler-Exerzitien gedruckt werden, aber wer es zu der Ehre gebracht hat, daß man Anſprüche an ihn machen darf, der begeht eine unverantwortliche Keckheit, ſo ohne allen Fleiß auf die Form zu arbeiten. Herr von Redwitz hat ſich das Kreuz auferlegt, das ganze Stück in gereimten fünffüßigen Jamben zu ſchreiben. Dazu gehört nun allerdings eine gute Anzahl von Reimen, ſelbſt wenn man auf eine Anzahl von guten Reimen verzichten will. Der Dich-

ter muß sehr froh gewesen sein, sie immer nur gefunden zu haben; denn ihnen zu Lieb' verbraucht er einen ganz unglaublich großen Vorrath von Flickſätzen, Flickwörtern und Flickinterjectionen, und andererſeits einen ganzen Setzerkaſten voll Apoſtrophe für unbequem mehrſilbige Wörter. Durch beide Manöver, durch's Flicken und durch das Beſchneiden wird eine ſo unleidliche Anhäufung von einſilbigen Wörtern erzeugt, daß dies, verbunden mit der ebenfalls der Reime wegen nöthig werdenden gezwungenen Wortſtellung jeden Fluß der Rede und der Verſe rein unmöglich macht, die widerlichſten Schleppungen erzeugt und Einem faſt die Zunge zerbricht. Nur einige Beiſpiele und gar nicht lang geſuchte, ſondern auf der willkührlich aufgeſchlagenen Seite atrappirte:

Veit will ſagen: „Herrn von Wart allein haben ſie in Burgund noch aufgefiſcht, ihn fraßen längſt die Raben vom Rad.“ Hr. v. Redwitz drückt das ſo aus:

Den einz'gen Herrn von Wart, ja, ja, den haben
Sie drinnen in Burgund noch aufgefiſcht —
Ei nun! Den fraßen längſt vom Rad die Raben.

Veit ſoll fragen: „Wollt ihr nun noch (d. h. unter ſo bewandten Umſtänden) euer Roß geſattelt haben?“ fragt aber:

Ei nun, was macht das Sarazenenroß?
Geſtrenger Herr! wollt ihr's geſattelt haben?

Die Gräfin hat zu ſagen: „Willſt du jedoch, mein Kind, das Opfer bringen, dann ringen wir uns von den Feſſeln los, darin wir büßten ꝛc., und ſpricht:

Doch ſo, mein Kind, willſt du das Opfer bringen,
O Kind, mein Kind! gewiß, gewiß, dann ringen
Wir los uns von den Feſſeln, drin wir büßten ꝛc.

Dieſe ewigen O's und Ach's und Doch's und ja! ja! und nein! nein! und doch ſich' und ei ei und Wohl's und So's ſind völlig unerträglich, und die Dreiſtigkeit, womit dieſes Flickwerk angewendet wird, ganz unglaublich, z. B.:

Wolf. Ein ſtolzer Rittersmann? — O Herzensknabe,
Haſt du den Vater denn wohl einſt gekannt?
Lothar. Nein, Wolf! Die Mutter ſagt, er lieg' im Grabe.
Wolf. Und weißt auch nicht, wie er ſich wohl genannt?
Lothar. Mein Vater, Wolf? — Das ſagt' die Mutter nie.
Wolf. Doch deine Mutter, Kind, wie heißt wohl die?
Lothar. Ei, die heißt Elsbeth. Wolf. Elsbeth? — heil'ger Geiſt.
Ja, ja, ſchön Elsbeth! — Gott! der Schleier reißt!
O, Kind! Was haſt du das nicht gleich geſagt?
Lothar. Ei Wolf, du haſt mich ja nicht drum gefragt ꝛc.

Doch genug. Herr v. Redwitz hat durch ſeine Sieglinde am beſten dazu beigetragen, auch den Unwerth der Amaranth aufzudecken. Möge er nun keine Harfenſteine mehr ſchreiben.

Zeitung.

Berlin. Das dramatiſche Gedicht von Otto Roquette: „das Reich der Träume“ wird vom Großherzogl. Hoftheater zu Schwerin zur demnächſtigen Aufführung einſtudirt. So eben erſchien eine frühere Arbeit des Dichters: „Herr Heinrich,“ eine deutſche Sage.

Theodor Storm, der Verfaſſer der „Sommergeſchichten und Lieder“ und des „Immenſee“, von dem ſo eben die dritte Auflage vorbereitet wird, iſt vor Kurzem in den Preußiſchen Staatsdienſt übergetreten und als Aſſeſſor beim Kreisgericht zu Potsdam angeſtellt. Derſelbe war bis dahin Advokat zu Huſum in Schleswig.

Aufforderung.

Ludwig Tieck (geboren in Berlin den 31. Mai 1773, geſtorben in Berlin den 28. April 1853) gehörte nicht bloß anerkannt zu den großen Dichtern und geiſtreichſten Kritikern unſeres Vaterlandes; er gehörte auch durch Edelmuth und Freiheit der Geſinnung zu den liebenswürdigſten Menſchen. Bei dieſen Verhältniſſen erfordert Pietät, Nationalehre und Dankbarkeit, daß ſein Grab durch ein würdiges Denkmal erhalten und geheiligt werde. Seine Majeſtät der König von Preußen hat dieſe Anſicht ſelbſt ausgeſprochen und ſich allergnädigſt bereit erklärt, die Unternehmung zu befördern. Nach dieſem hohen Vorgange haben die Unterzeichneten keinen Zweifel, daß die Verehrer, Freunde und Freundinnen des verſtorbenen Dichters gleiche Geſinnungen hegen. Damit jedoch die Zahl der Theilnehmenden ſehr groß werden möge und unſere Aufforderung leichteren Eingang finde, iſt als Regel feſtgeſetzt worden, daß der Beitrag jeder einzelnen Privatperſon nicht über einen Thaler betragen ſolle. Das Verzeichniß der Theilnehmer wird ſpäter nach den Ortſchaften und dem Alphabete gedruckt werden. Wir bitten alle Redaktoren, dieſe Ankündigung gütigſt in ihre Blätter aufzunehmen, und alle Freunde und Freundinnen des Dichters, in ganz Deutſchland eifrig für die Sammlung von Beiträgen zu wirken. Die Verzeichniſſe der Theilnehmenden, ſo wie die eingegangenen Gelder ſind an irgend einen der Unterzeichneten und insbeſondere an den Geh. Rath Gamet (Charlottenſtraße Nr. 58), welcher die weitere Verwaltung übernommen hat, einzuſenden.

Berlin, den 30. November 1853.

v. Raſſewitz. Bonnell. Fähndrich. Gamet. H. G. Grimm. v. d. Hagen. Häring. F. Hauck. v. Humboldt. Rud. Köpke. Krauſnick. Lichtenſtein. v. Olfers. Perk. Rauch. F. v. Raumer. Gr. v. Redern. G. Reimer. Joh. Schulze. Spiker. Stiler. Tydow. Erichmann. Wagen. Werder.

Im Verlage von **Heinrich Schindler** erſchien:

Das Reich der Träume.

Dramat. Gedicht in fünf Aufzügen

von

Otto Roquette.

Eleg. geh. mit Deckelzeichnung. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Mater dolorosa.

Erzählung

von

Karl Beck.

kl. 8. elegant broch. Preis 1½ Thlr.

Leben und Dichten Hartmanns von Aue,

dargeſtellt von

Karl Barthel,

Verfaſſer der deutſchen Nationalliteratur der Neuzeit.

kl. 8. geh. Preis 12 Sgr.

Im Verlage von **Gebrüder Katz** in Deſſau erſcheint und iſt durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

ATLANTIS.

Zeitſchrift für Leben und Literatur in England und Amerika.

Herausgegeben von Dr. **Karl Elze.**

Monatlich 2 Nummern à 3—4 Bogen kl. 4. Preis pro Halbjahr 2 Thlr.

Bei dem ſich täglich ſteigernden geiſtigen Verkehr mit unſern Stammgenoſſen in England und Amerika wird dieſe Zeitſchrift gewiß allen willkommen ſein, welche ſich aus Beruf oder Neigung mit der engliſchen Sprache und Literatur beſchäftigen, oder ſich überhaupt für die Zuſtände und die geiſtige Entwickelung der beiden hervorragendſten Nationen der Gegenwart intereſſiren. Die Atlantis will zugleich für Belehrung und Unterhaltung ſorgen, indem ſie ihren Leſern nicht nur Schilderungen, Skizzen und Charakteriſtiken der beiden Länder und ihrer Bewohner, ſondern auch Beſprechungen über die neuen Erſcheinungen der engliſchen, ſowie der bezüglichen deutſchen Literatur darbietet.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzſch und Sohn** in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 2. Donnerstag, den 26. Januar. 1854.

Inhalt: General Spork. Von Franz Löher. — Frauenbilder und Huldigungen. Von E. F. Daumer. — Zeitung. Berlin.

General Spork. Von Franz Löher.

(Göttingen, Georg Heinr. Wigand. 1854.)

Inmitten des Schwalles alberner, anmaaßlicher, tendenzschwangerer und nervöser Poesien, womit heutzutage der deutsche Boden überfluthet und der deutsche Geschmack verdorben wird, kann ein Buch, wie das vorliegende, nur in vortheilhaftem Lichte erscheinen und als frischgrüne Oase willkommen sein.

Wir nehmen keinen Anstand, vorweg zu bekennen, daß der Kriegsmann, welcher der Held des Gedichtes ist, dessen Besprechung wir hier unternehmen, uns nicht ganz bekannt war. Als wir daher vorläufig das vorgedruckte Inhaltsregister durchsahen, war es gewissermaßen eine dankbare Empfindung angenehmer Ueberraschung, mit welcher wir am Schlusse des Regisiters die Worte: „Zu Spork's Geschichte" lasen.

Nichts lag näher, als daß wir das Gedicht überschlugen und die Geschichte zuerst durchnahmen; und allen Lesern, bei denen unser Rath noch nicht zu spät kömmt, möchten wir dasselbe Verfahren dringend empfehlen, es wäre denn, daß sie, bewanderter als wir, dessen überhaupt nicht bedürften, in welchem Falle sie es ohnehin werden bleiben lassen. Unser Rath gründet sich aber nicht etwa blos darauf, daß es wohlgethan sei, sich überhaupt über den historischen Boden eines Gedichtes, welches geschichtliche Personen und Episoden behandelt, zu unterrichten; sondern vorzugsweise auch darauf, daß bei der Art und Weise, wie der Verfasser des gedachten Gedichtes zu Werke gegangen ist, ein großer Theil des Verständnisses seiner Arbeit von der Kenntniß dessen bedingt wird, was er in seinem Anhange und nicht ohne Vorgefühl dieses Bedingtseins, erläutert hat. Es sind dies nämlich zum Theil persönliche Verhältnisse des Helden, zum Theil lokale und sittengeschichtliche Besonderheiten, zum Theil charakteristische Anekdoten, aus denen er schöpfte und die er gelegentlich einwebte, leider aber, wenigstens bei der Mehrzahl, in einer — wir möchten fast sagen, so mangelhaften und flüchtigen — Weise, daß der unvorbereitete Leser ihrer kaum gewahr und froh zu werden vermöchte und selbst der vorbereitete Leser sie nicht ohne einen gewissen Verdruß darüber, wie unscheinbar der Verfasser sie dem Leser an den Weg gestreut habe, wieder erkennt.

In sofern haben wir denn auch kein Hehl, daß in unserm Rathe für den Leser ein Tadel für den Verfasser enthalten sei, den er uns zu verdienen scheint.

Ein episches Gedicht kann das poetische Produkt wohl nicht genannt werden; wir möchten ihm den zwar bescheideneren, aber besser anstehenden Namen einer versifizirten Erzählung beilegen. Der Verfasser selbst vindizirt sich ein Mehreres schwerlich, indem er sagt:

„Die wirkliche Geschichte hat mehr poetische Kraft, als die künstlich erdachte. Ich habe deshalb nur versucht, geschichtliche Thatsachen meist im Volkstone darzustellen, jedoch habe ich ihnen ein loses poetisches Gewand umgethan. Das Büchlein giebt weder ein Heldengedicht, noch eine Romanzenreihe, sondern blos die Geschichte eines originellen tüchtigen Mannes und seiner Zeit."

Wir wollen hierbei nicht genauer mit dem Verfasser darum rechten, ob er diese Geschlichte nicht glücklicher und urkräftiger in Prosa und biographischer Form gegeben hätte. Im Allgemeinen will uns bedünken, als sei bei Helden, wie Spork, die Hoffnung auf Gewinn an Popularität und Verschönerung ihrer Geschichte, im Verhältnisse zum Verlust an unmittelbarer drastischer Wirkung, mindestens ein gewagtes Geschäft. Unsrerseits ist der Eindruck bestimmt ein solcher gewesen, daß uns der Anhang des Gedichtes ein wahreres und größeres Interesse abgewonnen hat, als das Gedicht selbst.

Der Verfasser hat den Schwierigkeiten, welche ihm aus der poetischen Form des Ganzen erwuchsen, Konzessionen auf Kosten des Inhalts machen müssen; andrerseits hat ihm zuweilen der historische Inhalt, durch dessen prosaische (und eben deshalb nur für eine Biographie geeignete) Natur, entschieden die poetische Ader ins Stocken gebracht.

Seite 15 zum Beispiel verlassen wir den jungen Spork, wie er, nach seinem Entweichen aus dem Vaterhause und Eintritt ins Soldatenleben, sich in seiner ersten Schlacht am weißen Berge den ersten blutigen Kopf geholt hat; und Seite 16 heißt es:

„Zwölf Jahr darauf steht unser Held
Wiederum im hohen Prag, und harrt
Des Spruchs, den Wallenstein gefällt."

Dazwischen liegt aber die Schlacht bei Lützen, die der Verfasser erst nachträglich und nebenbei berührt, und die Bewandtniß mit dem Spruche Wallensteins, wobei Spork gelegentlich Rittmeister wird, ist aus dem Anhange S. 254 deutlicher zu erkennen, als aus dem Gedicht S. 21.

Auf Seite 105 setzt der Westfälische Friede unsern Helden in Friedenszustand, und Seite 120 heißt es:

„Neun Jahr' in Ruhe Spork verzingen,
Da hört' er wieder Trompetenklingen,
Der Schwedenkönig überzog
Mit Krieg das ganze Polenreich."

Die Zwischenzeit ist, außer einer summarisch zusammengefaßten Idylle aus Spork's Landleben, auf den Tod seines alten Feldgenossen Jean de Werth beschränkt.

Rechnet man diese 21 Jahre dem Verfasser zu Gute, so überrascht es freilich nicht mehr, wenn es Seite 213 plötzlich heißt:

„Es war Herr Spork an siebzig Jahr,"

in welchem Alter er nämlich noch nach Rom zum Pabste reiste.

Andrerseits haben einzelne Episoden gar keinen bestimmten Boden, wie denn der Verfasser selbst im Anhange S. 245 sagt:

„im Beiwerke habe ich mich auch an die Sage gehalten — —. Die Sage kam mir zu in den Erzählungen, welche ich über Spork in meiner Jugend oft gehört habe, da sein Geburtsort nur wenige Stunden von meiner Vaterstadt Paderborn entfernt ist."

Dahin zählen wir S. 31 das fromme Werk bei der Mühle im Walde, wo Spork einen verwaiseten mißgestalteten Knaben, dessen erschlagen daliegende Eltern er bestattet, aufnimmt, der nachher als „Zwerg" in seinem Gefolge figurirt; das Zechgelag an der Schenke vor einem Städtchen, S. 53; das ausgebrannte Dorf S. 64, in welchem (man sieht nicht recht, warum gerade hier?) der Haudegen plötzlich das Heimweh bekömmt.

Manches auch, was vielleicht mehr, als Anderes, eine größere Ausführlichkeit gelohnt hätte, ist mit aphoristischer Kürze und störender Abgerissenheit abgefunden, die wohl eher im Geschmack des Verfassers, als in der Dürftigkeit des Materials ihren Grund gehabt haben dürfte. Wir berufen uns hierbei z. B. auf den Zug nach Paris, S. 39, den Tod von Spork's erster Frau, S. 118, die Einnahme Krakau's, S. 121, den Magnatenfeldzug in Ungarn, S. 207, den Sturz von des Souches und Lobkowitz S. 236 u. dergl. m.

Verschiedentliches reizt nebenbei zu einigem bedenklichem Kopfschütteln.

Wenn der Verfasser singt: (S. 78.)

„Gemeiner, Lieutenant und Kornet,
Sie sprengten alle in die Wett',
Die Generäl' und Feldmarschälle
Sie rissen aus wie vor der Hölle."

oder S. 128:

„Wie haben doch mit Reitern blos
Er und der Kurfürst fortgefegt
Ihr stattlich Heer und ganzen Troß,
Und Rendsburg, Kelding, Friederiz
Im ersten Anlauf gleich genommen,
Und nun auf seinem Inselsitz ꝛc."

oder S. 155:

„Drei Burgen stehn
Noch sturmesfest und ohne Tadel,
Komern, Neuhäusel und Freistadel."

und S. 180:

„Die Mitte hält Prinz Hohenloh
Mit bunten Völkern aus dem Reich,
Den linken Flügel allsogleich
Besitzt der Franzmann frei und froh."

so muß man die Despotie des Reimes wirklich anerkennen.

Zweifelhaft erscheint es auch, ob (S. 164) der Zwerg sich in der Lage befunden haben möchte, den von seinem Herrn abgehauenen Türkenkopf aufzulesen, so sehr wir ihm die „Louisd'or's" (?) im Turban gönnen.

Sollten die Türken (S. 191) koranwidrig in ihrem Lager soviel Wein gehabt haben? Heut zu Tage vielleicht! —

Den Schlachtgesang S. 85 würden die Spork'schen Reiter, selbst wenn sie daran sollten Geschmack gefunden haben, schwerlich haben singen können. Auch Spork's Genosse, Jost, wäre in Verlegenheit gekommen, hätte er sagen sollen, was (S. 55) es heiße:

„Die Klingen lassen klirren,
Die Lüfte Losung schwirren!"

Man wird vielleicht sagen, wir gefielen uns darin, an der Arbeit des Verfassers herumzumäkeln. Wir unsrerseits aber, je weniger wir die Schwierigkeiten einer solchen Arbeit verkennen, ja gerade deshalb, verlangen, daß, wenn Poesie getrieben wird, auch allen gerechten Ansprüchen derselben Genüge geleistet werde; wir statuiren die Verletzung dieser Ansprüche nicht als Lizenzen, sondern rügen sie als Mängel; und einem Poeten, der sich zur Beharrung dabei berechtigt, statt zur Abhülfe verpflichtet erachten wollte, müßten wir das Bürgerrecht des Parnasses streitig machen.

Nach unsrer Kenntniß von den persönlichen Verhältnissen des Verfassers haben wir es aber, wie wir glauben, mit der Erstgeburt seiner epischen Muse zu thun; und, dies im Auge habend, wünschen wir ihm aufrichtig Glück dazu und lassen ihm in allen Stücken, die es verdienen, gern Gerechtigkeit widerfahren.

Dahin rechnen wir, abgesehen von dem Muthe, ein solches Unternehmen auszuführen, von der Naivetät und Gesundheit der Ausführung selbst, und von der nur einem tieferen Gemüth eigenen Heimathspietät und Vaterlandsliebe überhaupt, im Einzelnen das Reiterlied S. 36, das Schlachtlied S. 55, das Türkenlied S. 161, die Wertasche Reiter-Instruktion für Spork S. 40, den Tuttlinger Ritt S. 71, und das sich anschließende Jankauer Unglück, die guten Tage S. 109 und die nachhinkende Trübsal, die Schlacht am Meere in Holstein (vielleicht das gelungenste) S. 127, die Hochzeit (mit der zweiten Frau) in Mecklenburg S. 137, die Schlacht von St. Gotthardt in Ungarn S. 187, den Besuch des alten Helden in seiner Heimath, dem Delbrücker Lande, S. 228, die Römerfahrt S. 213—216, und den in edler Einfalt ausgeführten Abschied S. 238.

Schließlich wollen wir unsern Lesern eine Probe nicht vorenthalten. Wir wählen:

Das Oberstlied.

(II. Buch. I. Kapitel.)

Wer mag denn unser Oberst sein?
Ein Ritter stolz und bieder.
Er legt gar bald, schlägt er darein,
Ein' stolzen Kerl danieder.
Kein bessrer Mann wird noch gebern,
Er thut kein' Schlacht verlieren,
Und was er allzeit nimmt auf's Korn,
Wir müssen es prosperiren.

Wo kommt denn unser Oberst her?
Die Pferde thät er hüten.
Nun ist er worden ein großer Herr
Von Städt' und Landgebieten.
Denn was da in des Feindes Land
Geht auf die grüne Weide,
Wir nehmen es sogleich zur Hand
Und zahlen es aus der Scheide.

Was thut der Oberst im Quartier?
Er macht die scharfe Runde,
Ob Alles halt sich nach Gebühr
Und fertig jede Stunde.
Nimm Dich in Acht mit Zeitvertreib,
Laß Dich kein Ding verführen,
Wie 'n Donner fährt er auf den Leib,
Du sollt es gar hart verspüren.

Was spricht der Oberst um Vergenszeit?
Ein Sprüchlein Gott zu Ehre.
Er ist ein' Fackel der Frömmigkeit
Und betet: O Herr, bescher're,
Daß ich das Feld voll Feinde seh,
Voll Schweden und Franzosen,
Sie sollen dir springen in die Höh',
Die Kleinen und auch die Großen.

Wo iſt der Oberſt auf dem Zug?
Das kann ich euch nicht ſagen,
Der Weg' und Stege ſind genug,
Ich ſah vorbei ihn jagen.
Bald iſt er hier, bald iſt er da,
Bald vorne und bald hinten,
Er ſchaut, ob wo uns Feinde nah,
Zu legen uns ſchlimme Finten.

Was trägt der Oberſt auf dem Hut?
Ein' Feder für die Reiter.
Das iſt fürwahr ein' Fahnen gut,
In tiefer Schlacht uns Leiter.
Und ſeht ihr hoch die Feder wehn,
Ihr Kriegsleut' auf der Lauer,
Da ſollt Ihr feſt vorm Feinde ſtehn
Als wie eine ſtählern' Mauer.

Was will der Oberſt nach der Schlacht?
Sein Volk ſoll ſich vergnügen.
Er hält uns eine treue Wacht,
Wenn wir vorm Zapfen liegen.
Herr Oberſt, haſt ein' wilden Muth
Und grimmig thuſt Du ſchauen,
Doch darf ein jeder Reiter gut
Sein Herze Dir ganz vertrauen.

Drum lieber Gott im Himmelreich,
Mußt uns den Oberſt hüten,
Er ſorget für uns all' zugleich
In väterlichen Güten.
Und ſind'ſt du, daß hier Einer ſigt,
Ein' bübiſchen Geſellen,
Der nicht ſein Blut für ihn verſpritzt,
So wirf ihn hinab zur Höllen.

Frauenbilder und Huldigungen.

Von G. Fr. Daumer.

(3 Bändchen. Leipzig, Verlag von Otto Wigand. 1853.)

In dieſen drei Bändchen liegt ein neuer Beweis deutſcher Ausdauer und deutſcher Aufopferung vor. Das Recept, nach welchem Herr Daumer ſeine Gedichte macht, iſt bekannt. Auch Andere haben ſich deſſelben mit billigem Erfolge bedient. Jene bittern Ingredienzen, Sottiſen gegen „Pfaffen- und Tyrannenlüge", „Kutten und Kapuzen", „Dreſſur", Philiſterei des Geſetzes, Monogamie u. ſ. w., mit einigem poetiſchen Zuckerwerk verſetzt, wie „Roſennektar", „minnekoſiger Lächelmund", „gewölbte Wogebruſt", „Honignippe", „die liebefeuchte Sehe" (vulgo Auge) und ähnlichen weſt-öſtlichen Koſtbarkeiten, eine Meſſerſpitze voll Fremdwörter, als frivol, diſſolut, kokettiren, Contraſt, nobel u. ſ. w. hineingeſtreut und dieſe Miſchung bei der Siedeglut brünſtiger Sinne ein Vaterunſerlang aufgekocht, ſo iſt das Elixir fertig. Daß es in all und jedem Falle taugen muß und durch ein ganzes Leben immer von neuem aufgetiſcht wird, zeugt für eine ſo ſeltene Unverrücktheit des Princips, daß wir an den bekannten Arzt im Gil Blas erinnert werden. In der That kann nur wiſſenſchaftliche Ueberzeugung einen Dichter dahin bringen, auf den Wechſel, der gefällt, zu verzichten, und ein für allemal Einen Spruch auf ſeine Fahne zu ſchreiben. Herr Daumer fühlt ſich nicht minder Arzt als Poet. Die Welt iſt bekanntlich ein groſſes Lazareth. Die allgemeine Seuche heißt Tugend. Herr Daumer befindet ſich mit wenigen Auserwählten außerhalb der Fieberluft und wandelt im freien Aether eines geſunden Laſters, das im Grunde nichts anderes ſein ſoll als die wahre Sittlichkeit. Dieſe geht uns natürlich nur in ſo weit an, als Herr Daumer die Untugend hat ſie in Verſe zu bringen.

Wer es noch nicht weiß, wie es dem Dichter gelungen iſt, ſich von der Anſteckung frei zu halten, dem erklärt ſich's am beſten aus einigen Verſen der „Frauenbilder u. ſ. w.", Bd. III. S. 161:

Hätte die Tugend Grazie,
Sie wär' ein allerliebſtes Ding.
Nichts iſt jedoch ſo ſteif und ſtarr,
So ſteinern auf dem Erdenring,
Die Tugend und die Grazie
Die ſind ein ewig Zweierlei u. ſ. w.

Jeder Menſch alſo ſteht hier am Scheidewege. Herr Daumer, der ein Dichter iſt, kann nicht lange in Zweifel ſein. Ohne Grazie keine Poeſie. Ohne (Herrn Daumer's) Poeſie — was finge die Welt an? Sie könnte vielleicht von tugendhafter Seite her — wie ſchmerzliches wäre — lieber auf die Poeſie verzichten wollen. Möge ſie! Aber nur nicht auf Herrn Daumer's Poeſie. Dieſe nämlich iſt nicht bloß ordinäre Poeſie, ſie iſt zugleich Religion, ſie iſt Heilkunde, ſie iſt Pflicht des Herrn Daumer; ein Wort, wogegen derſelbe freilich ſo vielfach proteſtirt, daß wir es nur brauchen, weil wir nicht genial genug ſind, uns ohne daſſelbe zu behelfen.

Alſo Grazie und kein Ende! Der Katalog der gefeierten Schönen, der als Inhaltsverzeichniß jedem Bändchen mitgegeben iſt, verſpricht etwas. Käthchen, Alma, Fanchon, Roſa, Elmire, Lodoiska, Heliodora, Adele, Stella, Marie, Veronika, Flora, Agnes, Regina, Diana, Lulu u. ſ. w. — der Kalender hat ſeinen beſten Flor zu dieſem Strauß hergeben müſſen. Wir erwarten eine artige Geſellſchaft, vielleicht nicht die beſte, aber die hübſcheſte. Ein bornirter Menſch, der hie und da hineinblickend das Wörtchen Treue mit ſeinem ſtehenden Gefolge lebhafter Schwüre findet, mag fragen wie der Katalog ſich dazu reime. Aber er vergißt, daß hier die Grazie herrſcht, und daß es „zu lieblich iſt, ein Wort zu brechen." Des Lieblichen aber wie des Guten kann man nicht zu viel thun.

Ein Mann von Herrn Daumer's Verdienſten (unter denen wir die Nachdichtung des Hafis zu den unvergänglichen rechnen, die ſich ein Dichter um ſeine Nation erwerben kann) wird uns auch in der Geſchichte ſeines Herzens intereſſiren. Und ſollten wir auch mit noch ſo philiſtröſen Augen darangehen, dürfen wir doch jedenfalls auf pſychologiſchen Gewinn rechnen. Das Seltſame iſt nun, daß uns die „Frauenbilder ꝛc." hierin vollſtändig täuſchen. So bunt der Katalog, ſo einfarbig die Werke. Jene Spitzbüberei der Wirthe, Wein aus demſelben Faſſe durch Aufkleben verſchiedener Etiketten zu ſo viel verſchiedenen Sorten zu machen, trauen wir unſerm Dichter nicht zu. Lieber die Unfähigkeit zu charakteriſiren; abgeſehen davon, daß „des Liebeſtammelns Raſerei" die eigentliche poetiſche Sprache lähmt. Man überzeuge ſich ſelbſt. Jene Frauenbilder ſehen einander gleich wie die Roſen im Frühling, mit dem Unterſchiede freilich, daß dieſe mehr Lenze geſehn hat als jene, dieſe durch alte Drachen von Tanten, jene durch einen Drachen von Ehemann bewacht wird. Nur der Unterſchied beſteht noch, daß ihm das Pflücken des Blümchens hier mehr Mühe und Zeit koſtet als dort, daß er hier heftiger als dort gegen Pedanterei, Tugend, Einſegnung der Ehe durch die Pfaffen und wie der philiſtröſe Trödel weiter heißt, zu declamiren hatte, bis ihm die bekehrte Schöne in die Arme fliegt und die üblichen Reihen Punkte am Schluß des Gedichts als Hochzeitszeugen aufmarſchiren.

Der Dichter, der mit Mephiſtopheles und den Türken „ein für allemal die Weiber im Plural" zu verſtehen ſcheint, überhebt ſich

leicht der Mühe, mit der freilich die Poesie anfängt, Charaktere zu zeichnen. Er hätte seine Freuden einfach numeriren können. Giebt er statt der Nummern hübsche Namen, so ist dies allerdings erbaulicher. Ueberdies fordern ja Billigkeit und Höflichkeit, daß er einer Jeden giebt, was einer Jeden gehört, und für das genossene Liebe und Gute ausdrücklich quittirt. Und so werden wir gewiß, wenn wir auch auf „Frauenbilder" verzichten müssen, durch die Grazie der „Huldigungen" im Allgemeinen entschädigt werden.

Es fällt uns hier aber schwer aufs Herz, daß wir von vorn herein zu dieser Untersuchung nicht competent sein möchten, da wir anderer Confession sind, als Herr Daumer, und jenen Glaubenssatz: „die Tugend und die Grazie, die sind ein ewig Zweierlei" nicht unterschreiben. Wenn freilich das folgende Gedicht graziös ist, so hat es dies gewiß nicht der Tugend zu verdanken. Es heißt Band II. S. 148:

Der ganze lange Tag verging,
Die Nacht erschien — es glückte nicht.
Da löschte sie im Reinigen
Wie aus Versehn das Kerzenlicht.

„O Gott, wie bin ich ungeschickt!
Geh, lieber Karl, zünd' eilig an!
Gleich vor der Thüre brennt ein Licht."
Und Jener eilt, so viel er kann.

Der traurige, betrogne Wicht!
Denn bis er mit dem Lichte kehrt,
Brennt Lipp' auf Lippe wonniglich,
Ist mir ein heißer Kuß beschert.

Herr Daumer versichert an einer andern Stelle, daß die Realität zuweilen viel besser sei, als alle Idealität der Phantasie. Wir lassen ihm seine Realitäten gern. Nur sind wir nicht gewohnt, dergleichen Realität in aller Nacktheit öffentlich zur Schau gestellt zu sehn. Mit der Versicherung, daß Die oder Jene, die er für einen widerwärtigen Gemahl getröstet habe, „der Blüthenduft des Seins, das Arom sei, das himmlisch wundervoll die irdische gemeine Welt durchwürzt", oder daß sie das Weib sei, das er lange vergebens gesucht habe, eines nämlich

Das Artemis zugleich und Aphoredite
Zugleich Vestalin und Bacchantin ist —

scheint uns noch nicht genug gethan. Denn in der Poesie lassen wir uns nicht mit schönen Worten abspeisen. Wir wollen mit Augen sehen. Und mögen immerhin durch Balzac's Worte, die als Motto über dem „Hätte die Tugend Grazie" stehen („die Frauen, welche eckige Bewegungen an sich haben, sind sehr häufig tugendhaft; alle diejenigen dagegen, welche gesündigt haben, zeichnen sich durch eine reizende Abrundung aller ihrer Bewegungen aus") die Geliebten des Herrn Daumer von vorn herein als reizend geschildert sein, so ist es eine zu starke Zumuthung an den Leser, diese Reize auf eigene Kosten zu ergänzen. Uebrigens liegt der Mißbrauch, der mit diesem Stichwort getrieben wird, auf der Hand. Nur in den bildenden Künsten wirkt die „reizende Abrundung körperlicher Bewegungen" unmittelbar und mit Recht. Der Poesie kam es bisher auf anderen Zauber an, als auf diesen körperlichen, dem ihre Mittel mit dem besten Willen nicht gewachsen sind.

Herr Daumer bittet Bd. II. S. 81 selber darum:

Glaube du nur das Eine:
Ich bin ein Mensch, und was ich immer fehle,
Nie kommt in meine Seele
Das Gemeine.

Auch an andern Stellen verwahrt er sich ernstlich dagegen, zu den „Gemeinen" gerechnet zu werden. Wir glauben gern, daß unser Dichter im Punkt der Liebe ein ungemeiner Mensch sei. Und wenn er uns das Thatsächliche seiner Schicksale nicht vorenthalten wollte, wozu ihn, wie er im Prolog sagt, „eines Weibes holdes Dringen, gepaart mit hellem, herrlichem Verstand, und weisem Rath" ermuthigt hat, so war hiezu keine Form unglücklicher, als die lyrische. Feinere sittliche Fragen, gesellschaftliche Controversen, vollends religiöse Streitigkeiten lassen sich nicht in Liedern, und wendet man auch drei Bändchen daran, zum Austrag bringen. Wer sich berufen fühlt, das, was nach den Sitten und Gesetzen seines Volks als Verbrechen gilt, den Ehebruch z. B., kraft seiner höheren Erleuchtungen zu rechtfertigen, lege im Roman oder in der Tragödie seine Gründe vor. Es ist möglich, daß uns die Verkettung verwirrender Umstände, Noth und Gefahr der Betheiligten, alle Macht einer echten hohen Leidenschaft, die ihre Adelsproben abgelegt hat, ins tiefste Interesse für das hineinreißen, was uns als bares Factum, nur mit einigen frivolen Sätzen verbrämt, jederzeit widerlich sein wird.

Genug und zuviel hiervon. Die Zeit ist gottlob vorbei, wo es nöthig war, im Ernst gegen diese Schule eine Lanze zu brechen. Es ist nur noch ein Achselzucken werth, daß ein Mann von Bildung Zeilen wie Bd. II. S. 155 zu schreiben und zu veröffentlichen wagt, mit deren Anführung wir das unschuldige Papier nicht besudeln dürfen. Wie gering sein Anhang, wie unsicher die Stellung seiner Religion, zeigt die Sammlung von Parallelstellen und Aphorismen, die dem dritten Bändchen angehängt ist, worin eine sehr gemischte Gesellschaft berühmter und unberühmter, klarer und confuser Scribenten durch gelegentliche Aeußerungen Herrn Daumer beipflichten muß, dem doch in Schlegels oft citirter Lucinde ein Zeugniß über alle Zeugnisse zur Seite steht.

Zeitung.

Berlin. An dem zu errichtenden Denkmal für Ludwig Tieck, in Bezug auf welches wir die Aufforderung des Comités in der vorigen Nummer mittheilten, haben, wie wir aus guter Quelle hören, verschiedene deutsche Fürsten sich mit ansehnlichen Geldbeiträgen betheiligt. Auch in Privatkreisen findet die Angelegenheit großen Anklang. Von allen Seiten und aus allen Städten des Gesammtvaterlandes gehen Beiträge ein, so daß man bei dieser allgemeinen Zustimmung zu der beabsichtigten Huldigung des Dichters so viel zusammenzubringen hofft, daß die ursprüngliche Idee eines bescheidenen Denkmals auf dem Grabe, zu einer Statue in der Stadt erweitert werden kann.

— Klaus Groth, der Verfasser des so schnell und mit so großem Rechte zur allgemeinsten Anerkennung gekommenen „Quickborn", von welchem Buche eben eine durch Otto Speckter zu illustrirende 3te Ausgabe vorbereitet wird, hat vom Könige von Dänemark ein Stipendium zu einer längeren Reise bekommen. Der Dichter wird sich nach Italien begeben, um seine sehr angegriffene Gesundheit wieder herzustellen.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 3. Donnerstag, den 9. Februar. 1854.

Inhalt: St. Crispin und seine Schule. I. und II. — Der Trompeter von Säkkingen. Von J. V. Scheffel.

St. Crispin und seine Schule.*)

I.

Zur Zeit, da die Götter des Alterthums vor dem Sturme der Ueberzeugung, welchen die neue Religion von Osten her in das Abendland wehen ließ, schon zu wanken begannen, lebte zu Rom ein Mann, Crispinus, welcher, erfaßt von der Gewalt des neuen Glaubens, auch sogleich beschloß, als Verkünder desselben aufzutreten. Er reiste zu diesem Zwecke nach Gallien, nahm seinen Wohnsitz in Augusta Sauffonum (dem heutigen Soissons), wurde daselbst seines Zeichens ein Schuster und predigte dabei den Heiden das Evangelium. Aber nicht bloß durch das Wort, auch durch gute Werke wollte er wirken, und so machte er unentgeltlich Schuhe für die Armen, wozu er das Leder den Reichen stahl. Nicht deswegen, sondern weil er als eifriger Heidenbekehrer dem Gesetze trotzte, wurde er ergriffen und im Jahre 308 unter der Regierung des Kaisers Maximin enthauptet. Die Kirche aber versetzte ihren getreuen Bekenner unter die Heiligen, als welcher er noch heute als Schutzpatron vieler alten Dome und aller alten und neuen Schuster gilt.

Einer großen oder eigenthümlichen Erscheinung, sei es auf welchem Gebiete es wolle, wird selten ein Kreis von Anhängern fehlen, welcher sich, mit oder ohne Willen und Wissen seines Mittelpunktes zu einer Schule gestaltet, die dann Lehre und Beispiel des Vorbildes in der verschiedenartigsten Weise weiterentwickelt, übertreibt oder verdirbt. Diesem Schicksale konnte auch der Heilige von Soissons nicht entgehn. Es ist eine große, weitverbreitete Schule, die Du, heiliger Crispin, verschuldet hast und wenn Du nicht für sie bittest, so wird ihr nicht — hier auf Erden aber auch trotz Deiner Fürbitte nicht, — vergeben werden.

Es ist unsere Sache nicht, dem Crispinismus auf den verschiedenen Gebieten nachzugehen, wo derselbe sich gezeigt und versucht hat; wir wollen nur auf eine Abtheilung seiner Wirksamkeit in der Literatur blicken, auf die poetischen Sammelwerke, welche in neuester Zeit so überhand nehmen.

Man wird uns nicht zutrauen, daß wir uns damit anschicken, die Sammelwerke oder sogenannten Anthologieen überhaupt zu verwerfen und sie sämmtlich dem Crispinismus zuzuzählen. Die Nothwendigkeit und Nützlichkeit bestimmter Gattungen derselben liegt am Tage. Es giebt deren, welche, einsichtsvoll gearbeitet, pädagogischen Zwecken dienen, vorbereitende Stufen des Studiums der Literaturgeschichte bilden oder aus anderweitigem wissenschaftlichen Bedürfnisse entsprungen sind. Beispielsweise führen wir Wilhelm Wackernagels Musterwerk an, welches unter dem bescheidenen Titel eines „Deutschen Lesebuches" ein hoch anzuschlagendes Verdienst mitbringt. Solche Werke sind dann nach irgend einem vernünftigen Prinzip gearbeitet. Aber es giebt dagegen andere, welche keinen Zweck, als den der Zwecklosigkeit, kein Prinzip, als das der Principlosigkeit haben, welche keinem Bedürfnisse entgegenkommen, als einem eingebildeten oder unstatthaften und welche sogar, was ihre daraus geschöpfte Existenzberechtigung betrifft, dem Geist des Nachdruckgesetzes nur mit genauer Noth vorbeisegeln.

Es wäre müßig, über solche Bücher ein Wort zu verlieren, wenn sie so unschuldig wären, wie sie aussehen.

Als hauptsächlichstes Beispiel kann hier zunächst Kletke's „Album deutscher Dichter" gelten und zwar eben weil es von allen derartigen Sammlungen die meiste Verbreitung gefunden hat und eine sechste Auflage die große Beliebtheit des Buches zu bestätigen scheint. Der Herausgeber hat sich das unbeschriebene Album einer Dame gedacht, an welches er die Dichter der Neuzeit heranruft, damit sie sich einschreiben, nicht etwa ein Jeder nach seiner eigenthümlichen Art, sondern vielmehr nach Hrn. K.'s subjectivem Gefallen. Ein leitender Gedanke liegt dem Buche nicht weiter zum Grunde. Das literarische Recht zur Herausgabe glaubt man aus der Erfindung der Buchüberschriften — „Natur; Liebe, Leid und Lust; Haus und Leben; Bild und Spruch; Andacht" — schöpfen zu können und die verzeihliche Ansicht, als gehörten die eignen Verse in eine Sammlung guter Gedichte hilft mit.

Damen lesen gern lyrische Gedichte und lassen sich gern zu Weihnacht oder an Geburtstagen damit beschenken. Viele von ihnen lieben auch, sich eigne geschriebene Sammlungen anzulegen, worin sie ihre Lieblinge zusammentragen.

Hier ist also ein offenbares Bedürfniß. Fragt sich nur, ob man ihm durch ein „Album u. s. w." richtig entgegenkommt. Keineswegs.

Zunächst wirken Sammlungen von Gedichten, in welchen eben Allerlei und vorzüglich das „Zarteste und Duftigste" zusammengetragen ist, selbst wenn sie von sehr geschickter Hand verfertigt würden, der Selbstständigkeit des Gefühls und der Gesundheit des Geschmackes in auffallender Weise entgegen! Die Kraft des Genießens, welche für ein Kunstwerk erforderlich ist, und die Freude am Genusse, welche eine tüchtige, gesunde Natur voraussetzt, geht ohnehin gar leicht verloren, und einen Dichter aus seinen Leistungen als Persönlichkeit zu betrachten, sich ein ganzes Bild aus ihm zu machen, hält man kaum heutzutage mehr für interessant, oder man hat die Fähigkeit dazu verloren. Diese Fähigkeit, sich mit kräftiger Empfindung an ein Ganzes hinzugeben wird verscherzt durch die fieberhafte Hast, fast überall nur zu naschen, zu kosten, wobei das sinnliche Element in der Kunst so leicht die Oberhand gewinnt. Wo nun nicht einmal das Bedeutende und Charakteristische eines Dichters, wodurch die Leserin gezwungen würde selbst zu denken, zu prüfen, einen Maßstab anzulegen, sondern eben nur das sogenannte

*) Wir geben zwei Aufsätze, die uns gleichzeitig von verschiedenen Seiten über dasselbe Thema zugegangen sind unter dieser gemeinsamen Ueberschrift.

Arom gebracht und der Müheloſigkeit des Genuſſes Vorſchub geleiſtet wird, da ſteht Verweichlichung, Krankhaftigkeit und der vollſtändige Ruin des Geſchmackes zu beſorgen und von der richtigen Abhülfe eines Bedürfniſſes iſt nicht die Rede.

Oder iſt es die richtige Abhülfe eines Bedürfniſſes, wenn man Gedichte zuſammenſtellt, um den Geſchenkgebern die Qual der Wahl eines Dichters zu erſparen? Man kennt „den Geſchmack" der Dame nicht, man „weiß nicht, was ſie hat." — Pfui über dieſe Modethorheit!

Am unzufriedenſten werden die Damen ſein, welche eigne Albums anzulegen lieben. Wem vergönnt war, in eine ſolche nach eigner Wahl geſchehenen Sammlung zu blicken, der wird in den im Laufe der Jahre getroffenen Wahlen meiſt eine ſehr intereſſante Entwicklung des Charakters wahrnehmen und allemal wird ein ſolcher aus dem ſelbſtgeſammelten Buche herausblicken. Es iſt aber gleich unſtatthaft, die Arbeit und Freude des Suchens und Sammelns erſparen, ſo wie ſeine Subjectivität aufdrängen zu wollen.

Dieſe Subjectivität unſeres Sammlers zeigt ſich in ſeinen eignen Gedichten, welche ebenfalls geſammelt erſchienen ſind, da, wo ſie vor Nachahmung herauszukennen iſt, als eine dem Zarten und Anmuthigen, dem Weichen zugeneigtes Gemüth. Glücklich war der Dichter in den kleinen „Kindermärchen". Einige andere ſanfte und hübſche Lieder kommen in den Gedichten vor.

Aber daß im Uebrigen der Dichter ſich unbewußt die Eigenſchaften die er zu einem Gedichte gebraucht, von überall her zuſammengeholt, wie es der Herausgeber bewußt gethan, daß er mit Uhland innig tief, mit Rückert fein, mit Heine leicht, mit Möricke naiv, mit Lenau düſter und todesſehnſüchtig iſt, daß ſo jede verſchiedene Dichternatur förmlich ihre Kommandite bei ihm findet, das ſieht doch ein wenig zu ſehr nach der angeſchlagenen Glocke aus, die nur nachhallt. Jedermann findet es ja natürlich, wenn der Schüler ſich an einen ſtarken Meiſter anlehnt, ja ihn anfangs nachahmt. Aber über die Leiſten Aller zu dichten, kann nicht gut ausfallen. Und in der That, wenn man ſich die eigne Subjectivität des Dichters aufſucht wo ſie, ſelbſt immerhin mitunter nachbildend, am klarſten und natürlichſten hervorbricht und findet, daß ſie eine weichgeſchaffene Seele iſt, da iſt es doch wirklich komiſch, wenn dieſelbe in einem Gedichte (Herbſtnacht) ſingt:

„Laßt im zorn'gen Aufruhr mich
Raſch vergeſſen und verderben,
Mögen Andre leben — ich,
Sterben will ich, ich will ſterben!"

Was ſollen die deutſchen Frauen dazu ſagen? — Hoffentlich meint der Dichter es ſo böſe nicht; aber er hat an ſeinem eignen Buche gezeigt, wie gefährlich es iſt, überall herumzuleſen.

Wäre es nur mit jener einen Sammlung genug geweſen! Aber nun wird es ſyſtematiſch betrieben. Es war nicht genug die Dichter für die Damen zu ſammeln, man mußte ihre eignen Ergüſſe in gebundener Rede zu einem Buche unter dem Titel „Deutſchlands Dichterinnen" zuſammenſtellen. Wir wiſſen nicht, wie wir dieſem Buche gegenüber die Galanterie gegen das ſchöne Geſchlecht aufrecht erhalten ſollen. Wir müſſen die Schuld auf den Herausgeber werfen, der unter ſo anſpruchsvollem Titel dieſe Verſuche deutſcher Frauen ans Tageslicht zieht. Es kann nicht ſo ſchlimm ſtehen um den weiblichen Parnaß; aber in dieſem Buche iſt es vor Thränen, Unbefriedigtheit, unklarem Gefühl, weichlichen Empfindungen, rein-weg gar nicht auszuhalten. Wenige gute Gedichte ragen hervor, ſonſt nichts, als nervenſchwache Sachen, welche Ungeſchick in der Handhabung der Sprache und Formen zeigen und — faſt immer zu lang ſind.

Das waren die Dichterinnen. Das war für die Frauen und durch die Frauen. Man ſchaut ſich um, nach einer weitern Ausbeutung des Syſtems. Man verfällt auf das Militär. Sofort entſteht ein „Militäriſches Dichter-Album", zwar nicht von Herrmann aber doch von Dr. G. M. Kleike. Militäriſches Dichter-Album, was heißt das? Iſt es für das Militär oder von demſelben? — Beides, oder auch für die Frauen und Töchter der Militärs. Ganz wie man will; denn auch hier iſt ohne eigentliches Princip geſammelt. Halb ſieht es aus wie für den Soldatentorniſter beſtimmt: das graue, ſchlichte Papier deutet das ſymboliſch an, halb ſieht es aus wie eine Appellation an den Patriotismus des ſchönen Geſchlechts in der Armee: der zarte vergoldete Deckel, der Goldſchnitt ſpricht dafür. Aber die guten Lieder die darin ſind, hat ein Jeder längſt im Kopfe oder in ſeinem Soldatenliederbuch und die vielen herzlich gut gemeinten, aber herzlich ſchlechten Gedichte, die ſonſt darin ſind, haben theils nur einen literar-hiſtoriſchen Werth, theils blieben ſie beſſer mit dem Zeitungsblatt vergeſſen. Oder man ſchreibe ſie ſich gern im betreffenden, befreundeten Kreiſe in die Albums; aber man veröffentliche ſie nicht par force und führe ſie nicht durch ein ſo mäßiges Widmungsgedicht ein.

Uns fallen hier die Klagen junger Komponiſten ein, welche für ihre lyriſchen Stimmungen im ganzen deutſchen Dichterwald immer „gar nichts zu komponiren" finden können; ſie ſehnen ſich ſehr nach einer Sammlung „komponirbarer Lieder", d. h. nach der Abhülfe eines eingebildeten Bedürfniſſes. Nennt man ihnen unſere Meiſter, ſo haben dieſe gewöhnlich „nichts komponirbares" geſchrieben, oder ihre beſten Sachen „ſind ſchon komponirt." Das heißt die Herren ſind zu bequem, um ſich den Mann zu ſuchen, für den ſie die Weiſe im Herzen tragen oder ſie begreifen nicht, daß es hundert Melodieen für daſſelbe Frühlingslied giebt, gleichwie es tauſend Lieder für die Muſik eines Frühlingstags gegeben hat und jeder Dichter noch ein neues dazu macht. Doch wir ſollten das nicht geſagt haben, es überraſcht uns ſonſt Jemand mit einem „Lieder-Album für Komponiſten." — .

Ein großer Theil der Zeitungspreſſe weiß immer nicht genug Rühmens zu machen von ſolchen Sammlungen. Sie ſollte es wirklich ein wenig genauer damit nehmen. Aber freilich iſt ſie ſelber vielfach und innig mit der Schule St. Crispini vertraut. Will ſie daher in Bezug auf dieſen Aufſatz die Wirkſamkeit des Schutzpatrons nachahmen, ſo ſtellen wir ihn ihr und der ganzen Schule zur freien Verfügung.

II.

Wenn man die Vorreden zu den Sammelwerken lieſt, welche in neuerer Zeit in ſo großer Zahl erſchienen, ſo ſollte man freilich glauben, daß die Herausgeber derſelben von dem glühendſten Eifer beſeelt ſind, Bildung und Sitte bis hinein in die verborgenſten Hütten zu tragen, und daß lediglich dieſer Eifer ihnen die Feder oder vielmehr die Scheere in die Hand gegeben hat, mit der ſie von dem Baume der Erkenntniß die duftendſten Blüthen abſchneiden, um ſie, zierlich in einen Strauß zuſammengebunden, der ſolcher Erquickung bedürfenden Menſchheit darzureichen. Allein ſchon die Angelegentlichkeit, mit der die Verſicherung des Beſeeltſeins von dieſen Empfindungen den ihnen entſprechenden Beſtrebungen vorangeſtellt wird, iſt geeignet, die Wahrheit dieſer Empfindungen ſelbſt verdächtig zu machen. Qui s'excuse s'accuse! Das trifft gewiß in den meiſten Fällen auch hier zu, und fürwahr, wir denken nicht ganz ſchlecht von den betreffenden Schriftſtellern, wenn wir jenes Sprichwort auf ſie anwenden. Bei ihrer Schneiderarbeit werden ſie durch nichts ſo oft geſtört, als durch die Zuflüſterung ihres eigenen Gewiſſens, daß doch ihr Thun ſich vor dem ſiebenten Gebot nicht wohl verantworten laſſe. Doch ſie wiſſen dieſe Stimme zum Schweigen zu bringen, ſo lange ſie bei der Arbeit ſind, oder ihre geſchäftige Haſt geſtattet ihnen nicht, derſelben lange ihr Ohr zu leihen.

Wenn aber nun der ganze Band da und dorther genommenen Gutes vollendet vor ihnen liegt, wenn sie sich sagen müssen: von allen hier niedergelegten Gedanken, die nun mit deinem Namen bezeichnet hinausgehen sollen in die Welt, ist keiner ursprünglich Dein — und doch willst Du einen „Ehrensold" dafür haben, dann schreit ihr Gewissen darüber noch einmal laut auf, und — sie können es nur beschwichtigen, indem sie in der Vorrede zu ihrem Buche dem günstigen Leser versichern, daß sie bei ihrer Arbeit nichts als seinen Vortheil, seine Bildung, seinen Genuß im Auge gehabt hätten.

Es hat schon seine Schwierigkeit, Jemanden zum Widerruf eines von ihm ausgesprochenen Satzes zu bewegen; noch schwieriger ist es, Jemandem einen von ihm niedergeschriebenen Satz zu verleiden; aber am schwierigsten dürfte es sein, den Urheber einer bereits unter seinem Namen gedruckten Behauptung von dem in derselben enthaltenen Irrthum zu überzeugen. Daran müssen wir sowohl den Leser als uns selbst erinnern, wenn wir fortfahren wollen, den hier berührten Stoff weiter zu besprechen. Denn wenn wir mit einiger Hoffnung des Erfolges schreiben wollen, so können wir das nicht in der Weise thun, daß wir uns an diejenigen wenden, deren Versündigungen wir hier im Auge haben. Dagegen dürfen wir bei denen, welchen die Werke dieser Crispine sich darbieten, ein empfängliches Ohr für unsere Betrachtungen und eine durch den äußeren Vortheil unbestochene Würdigung der vorliegenden Verhältnisse voraussetzen, und darum ist unsere weitere Rede vorzugsweise an diese gerichtet; sie, welche Bücher kaufen und lesen um des daraus zu schöpfenden geistigen Gewinnes willen, werden die Frage nicht von der Hand weisen, ob denn ein solcher überhaupt aus derartigen Sammelwerken mit einiger Wahrscheinlichkeit zu erwarten sei? Wir treten der Beantwortung dieser Frage vielleicht dergestalt am nächsten, daß wir sie in specielle Beziehung zu einem bestimmten vorliegenden Werke stellen. Da liegen vor uns: Bilder aus dem Weltall von Dr. H. Kletke, Aufsätze von Cotta, von Humboldt, Körner, von Kobell, Masius, Scheitlin, Schleiden, Schouw, v. Schubert u. A. enthaltend, lauter bedeutende Namen, und alle zugewendet der Betrachtung der Natur und ihrer Erscheinungen. Aber was einen Jeden von ihnen zu einem Bedeutenden macht, das ist — nicht der Gegenstand, von dem er redet, — sondern dies, daß er in seiner besonderen, ganz individuellen Weise von diesem Gegenstande spricht. Da vernehmen wir Einen, der seine ganze Freude daran hat, in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, welche die Natur darbietet, die Gesetzmäßigkeit aufzufinden, das Ungeordnete in ein System zu bringen, und die Schärfe seines Verstandes in der Auffindung übereinstimmender Merkmale auch bei den scheinbar entferntesten Dingen zu erproben. Neben ihm kommt ein Anderer zu Wort, der von der Schönheit und Ebenmäßigkeit in der Natur hingerissen wird, der ein Auge hat für jeden Farbenton und ein Ohr für jeden heimlichen Laut, und der jenen wie diesen sinnvoll auszudeuten und mit den eigenen Seelenzuständen zu parallelisiren versteht. Ihm folgt ein Dritter, dem die Natur nur erscheint wie eine Hieroglyphe, welche das Heiligste in sinnlicher Form abbildet, nur wie ein Bilderbuch, dessen Text in einer höheren, wörtlichen Offenbarung gelesen wird. Es fällt uns nicht ein, zu bestreiten, daß jede dieser Auffassungen ihre innerliche Berechtigung hat. Aber das bestreiten wir, daß Jünglinge oder für Naturbetrachtung und Naturstudium eben nur Angeregte dergleichen innerlich so divergirenden Auffassungen sich mit einem wirklichen Ertrag für ihre Bildung hingeben können. Wir besorgen vielmehr, daß noch nicht gereifte Geister dadurch in ein unsicheres Herüber- und Hinüber-Schwanken geworfen werden, welches wahre Entwicklung, die wesentlich Erstarkung ist, auf das Entschiedenste hindert. Wenn wir uns irgendwie zu der kläglichen Voraussetzung genöthigt sehen, daß wir zu Solchen sprächen, welche nur auf die Ernährung ihres leiblichen Organismus zu achten gelernt haben, so würden wir sie, um unsere Behauptung zu erhärten, an die Wahrnehmung erinnern, daß eine gesunde, kräftige Mahlzeit nicht aus einer Menge der verschiedenartigsten Gerichte zusammengesetzt sein darf. Da wir uns aber in der günstigen Lage befinden, zu Solchen zu reden, welche auf die Entwicklung ihres Geisteslebens zu achten gelernt haben, so dürfen wir uns getrost auf die Erfahrung berufen, daß wir uns nach der Lectüre Eines Buches, das frisch und stark von Einem Geiste durchweht wird, geistig gehoben und bereichert fühlen, während ein flüchtiges Genießen bald von da bald von dort einen zerstreuenden und darum einen die Kraft brechenden Einfluß ausübt. Diesen offenkundigen Thatsachen gegenüber nehmen wir keinen Anstand, es unumwunden auszusprechen, daß wir Sammelwerke, wie jenes oben angeführte, mehr für verderblich als für heilsam erachten, und daß wir durch sie namentlich ein gründliches Studium der betreffenden Wissenschaften und die Lust an demselben auf das Ernstlichste bedroht sehen.

Aber wir haben noch ein anderes Bedenken auf dem Herzen, und wir wüßten nicht, warum wir es nicht hier, wo uns der Raum dazu gegönnt ist, von demselben heruntersagen sollten. Es geht eine Klage — man kann wohl sagen — durch die Welt, daß es unserer Zeit an Characteren fehle. Woher das? Diese Frage wird von verschiedenen Standpuncten aus verschieden beantwortet werden und alle diese Antworten können in ihrer Weise zutreffend sein. Denn gewiß wirken mancherlei Ursachen zusammen, um jene Erscheinung hervorzurufen. Dies Zugeständniß vorausgeschickt, ist es fast überflüssig, zu bemerken, daß das, was wir hier als einen Grund für jene Erscheinung namhaft machen wollen, sie vollständig zu erklären keineswegs den Anspruch macht. Nichts destoweniger halten wir es der Mühe werth, darauf hinzuweisen, daß in jener neuerdings so beliebt gewordenen Weise, in Sammelwerken gleichsam die crême ernstester wissenschaftlicher Arbeit der Jugend zum Genuß vorzusetzen, ein den Eifer lähmender, die Energie abstumpfender, den Muth der Anstrengung durch unzeitiges Zuvorkommen brechender Einfluß nicht verkannt werden kann. Sonst mußten die Schätze des Wissens von denen, die sie besitzen wollten, mit eigener Anstrengung gehoben werden; man verlangte von der Jugend, daß sie sich überall erst die Elemente sicher aneigne, ehe man sie mit dem bekannt machte, was sich als das Resultat mühvoller Untersuchung schließlich als ein Allgemeingültiges ergab. Jetzt bringt man die Ergebnisse lebenslanger Forschungen der ausgezeichnetsten Männer in gefälligster Form und sorglichster Auswahl bereits der Jugend zu flüchtiger Erfreuung entgegen, zu flüchtiger, sagen wir, denn nachhaltig ist diese Freude nicht, weil ihr keine Arbeit vorangegangen, und, was wir hier besonders hervorheben, stärkend ist sie noch weniger, weil sie nicht errungen zu werden braucht, sondern nur eben hingenommen werden darf. Sollte in solchem Verfahren, wenn es weit und breit die Gebiete des Lehrens und Lernens beherrscht, nicht ein Grund für jene vielgehörte Klage über den Mangel an Thatkraft und Willensstärke zu suchen sein? Und weiter: Jene Sammelwerke, welche wir hier besprechen, führen eine Menge der verschiedensten Persönlichkeiten mit den Ergebnissen ihres denkenden Fleißes vor; aber sie gönnen dem Leser nicht Ruhe, sich in eine derselben ganz und voll zu vertiefen. Dadurch wird ihm die Möglichkeit entzogen, eine einzelne große und starke Persönlichkeit sich als Vorbild vor Augen zu stellen, und an ihr liebend emporzuranken und heranzureifen. Und doch giebt es kein anderes, wenigstens kein einfacheres und kein sichereres Mittel, um zur Charakterfestigkeit zu erziehen, als daß die unfeste Natur sich anlehne an eine feste, um an ihr zu erstarken, als daß die unentwickelte Persönlichkeit sich bilden und formen lasse von einer Individualität, welche von der Zeit und von der Erfahrung in scharfen Umrissen ausgeprägt worden ist. Wahrlich, das Leben hat viel

gut zu machen, wenn es aus dem heranwachsenden Geschlecht all die Schlaffheit tilgen will, welche ein unbesonnenes Wohlmeinen verschuldet, und, wir fürchten sehr, überall möchte es ihm damit nicht gelingen!

Der Trompeter von Säkkingen.

Ein Sang vom Oberrhein von Joseph Victor Scheffel.

(Stuttgart. J. B. Metzler. 1854.)

Es hat Einer einmal den Zapfenstreich froh aufathmend begrüßt, als ihn ein weichklingelndes Concertgeräusch fast umgebracht hatte. Mörike erzählt, wie er sich in einer ähnlichen Situation durch einen herzhaften Rettig gerettet habe. Nach dem Säuseln gewisser Harfen thut die Trompete des Säkkingers wunderwohl. Es ist ein liebenswürdiges, gesundes Buch, das man mit Behagen lies't, um es vielleicht von Zeit zu Zeit wiederzulesen, falls der oberrheinische Sänger nicht inzwischen einen andern Sang aussendet, deren er gewiß noch in petto hat.

Die Geschichte ist ungemein einfach; aber es ist, als ob der Dichter sie bei einer achtbaren Flasche guten Rheinweins erzählt, wo ihm dann nebenbei dies und jenes einfällt, das er eben beiläufig mit ausführt, auch einige Lieder dazwischen singt, immer wieder zu den beiden Hauptpersonen, für die er durchaus einzunehmen gewußt hat, zurückkommend, wo andererseits sich der Dichter so wenig verbirgt und zurücktritt, daß er mit seiner unbefangen vortretenden Persönlichkeit als Erzähler nothwendig mit dazu gehört und mehr ist, als objectiv mittheilender Zuschauer und historischer Ueberlieferer. Denn es berührt die Art des Verfassers so überaus wohlthuend und stimmt so behaglich, daß man ihn gern gewähren läßt. Einmal zeigt er sich innig vertraut mit der Natur, er ist voll Pietät und Liebe zu ihr, aber ohne weitere Umstände, gleichsam als wär' er bester Sohn bei ihr zu Hause. So ein Lieblingskind der Natur legt gern an Alles, was ihm in Welt und Leben begegnet, erst den Maßstab des guten Hauses, aus dem es herstammt. Auch dieser wackere Sänger. Was vor der gesunden Natur mit Ehren bestehen kann, muthet ihn an und er behält es wohl im Herzen, was aber nicht, das behandelt er mit einer behaglichen, oft sehr reizenden Ironie und wo es ihm zweifelhaft ist, da hält er es meist für sicherer, eine ironisirende joviale Haltung zu behaupten, die nur mitunter in die Heine'sche Ironie quand même umschlägt. Es wird Einem wohl in der Gesellschaft dieses Erzählers, der sich nebenbei sehr ungezwungen als ein Mann von vielseitiger klassischer und feiner künstlerischer Bildung zeigt, der es aber liebt, beim Wein und in Hemdeärmeln zu erzählen.

Die Geschichte also ist einfach. Sie spielt zur Zeit des dreißigjährigen Krieges. Werner Kirchhoff, aus Neigung mehr Virtuos auf der Trompete als Studiosus juris, wird wegen eines unbefugten Ständchens, das er in einer Rheinweinlaune der Kurfürstin Leonore brachte, relegirt. Er kommt — wiederum durch ein Ständchen, das er einer schönen Unbekannten bringt — auf das Schloß eines alten Freiherrn bei Säkkingen, dessen Steckenpferd die Direction eines Stadtorchesters ist. In dieses wird der Student als Trompeter eingestellt. Bei der Vertheidigung des Schlosses gegen aufrührerische Bauern wird Werner schwer verwundet und von des Freiherrn Tochter, der schönen Margaretha, gepflegt und — wiedergeliebt. Mit seiner Werbung um sie wird er aber vom alten Freiherrn der Unebenbürtigkeit wegen abgewiesen. Er reitet in die Welt. Nach Jahren treffen sich Werner und Margaretha in Rom. Er ist päbstlicher Kapellmeister, sie hat eine Verwandte, eine alte Fürstäbtissin, zum heiligen Vater begleitet. Beide haben einander ihre Liebe bewahrt. Innocenz dem Eilften kommt der Casus zu Ohren und seine Güte ebnet seinem vielgeehrten Kapellmeister alle Hindernisse.

Dies ist nun gleichsam der leichte Aufbau einer Veranda, um den sich Episoden aller Art wie reiche Arabeskenranken von süßen Trauben und anmuthigen Laubgruppen winden. So erzählt im zweiten Stück (denn dies deutsche Eintheilungswort braucht der Dichter statt: Kapitel) Werner dem Schwarzwälder Pfarrherrn seine Lebensgeschichte bis dato.

Das dritte Stück enthält die sehr hübsch vorgetragene Legende vom h. Fridolin. Sehr anmuthig erzählt dann der alte Freiherr seinem Töchterlein, wie er sich als Gefangener zu Paris durch das Tabackrauchen das Herz ihrer Mutter, der schönen Leanor Montfort du Plessys, erobert habe, Wernern erzählt er später die Geschichte von dem Stabstrompeter Raßmann, seinem Vorgänger. Eine Ausfahrt zum Bergsee hat ein frisches Mailied im Gefolge. Der Geburtstag des Freiherrn giebt Gelegenheit, den Freskomaler Fludribus einzuführen, der den Gartenpavillon ausmalen und nachher beim Concerte Pauken und Triangel schlagen muß.

Das 10te Stück enthält einen Besuch Jung Werners in der Erdmann-Höhle. Dieser Erdmann und der bei ihm wohnende „stille Mann", so wie der Kater Hiddigeigei sind episodische Figuren, von denen die ersten Beiden mit ihrem unterirdischen Reiche, obwohl an sich märchenhafte Erfindungen voll Poesie und Originalität — appetitliche Herenküchenstücklein! — hier deplacirt erscheinen, eben weil sie durch das bloße Placet des Dichters hier stehen. Etwas anders verhält es sich mit dem würdigen Kater. Dieser, zum Hausstand des Freiherrn gehörig, geht als epische Charakterkatze sehr ergötzlich nebenher, seine sinnigen Betrachtungen schicklich einstreuend. Nur in Bezug auf seine Lieder werfen wir ihn zu den andern Beiden. Das 14te Stück nämlich ist ein Büchlein der Lieder. Und zwar giebt es da außer denen von Hiddigeigei und dem stillen Mann andere sehr reizende und frische Lieder von Werner und Margaretha.

Mit sehr glücklichem Humor sind die beiden Schlußstücke: das Wiedersehen in Rom und die Lösung, behandelt. Man merkt ihnen an, daß das Gedicht in Capri geschrieben wurde, „wo der Dichter auf Don Pagano's Dache wohnte", wie er in der Zueignung erzählt. Wie zu Anfang der Geschichte der Jüngling Rhein mit einem heitern Liebesgeständniß, so wird hier der alte Tyber mit einem mißzufriedenen Raisonnement über die Welt redend eingeführt; er sehnt sich nach Ruhe. Nach ihm spricht der Obelisk, der sich nach der Wüste, und ein Schweizer-Landsknecht, der sich nach den Alpen zurücksehnt. Wie es nach der Lösung nun weiter mit der Heimkehr zum Freiherrn wird, das läßt der Dichter sehr geschickt, statt es trocken berichterstattend anzuhängen, den alten Kutscher Anton bei einer Flasche Orvieto in dem Weinhaus del Fachino in verahnendem Geiste und mit Kutscherverstand ausmalen.

Man ist zu Ende, ist dankbar für den Genuß und hat den Erzähler förmlich lieb gewonnen, so anziehend spricht sich in der Dichtung eine frische, gesunde Künstlernatur aus, so bis in's Herz hinein hat man sich an dem behaglichen Humor erfreuen können. Aber wir dürfen ihm eins nicht vorenthalten: Wollte er 'mal in Hemdeärmeln erzählen, gut; aber dann wo möglich keine geflickten oder löcherigen. Es hat Alles seine Grenzen. Der Dichter baut einen unendlich nachlässigen trochäischen Tetrameter. Fast scheint es Absicht; denn er lobt einmal die rauhe allemannische Sprache. Sonst wäre das Versäumen einer Durchfeilung, nur um solche Härten und sonstige Fehler wegzubringen, die mit einem kleinen Strich, oft selbst innerhalb derselben Verszeile gemacht sind, ein schreiendes Unrecht des Autors gegen sein Werk. Beispiele auf jeder Seite. Hätten wir Raum — nein, dann würden wir lieber einige Beispiele von guten Liedern, statt von nachlässigen Versen geben. Falls der Dichter Lust hat zum Vergleichen, so stellen wir ihm unser mit dem Bleistift durchgegangenes Exemplar zur Disposition. Im Uebrigen Glück auf, und mehr solche Sachen! —

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutſchen Kunſtblattes.

№ 4. Donnerſtag, den 23. Februar. 1854.

Inhalt: Ein Portrait Goethe's. — Lieder der Liebe von M. Ant. Niendorf. — Mater dolorosa. Von Karl Beck. — Zeitung. Berlin.

Ein Portrait Goethe's.

Denen, die im Walde der Goetheliteratur Weg' und Stege wiſſen, werden wir keinen neuen Wink geben, wenn wir auf ein vergeſſenes Lenziſches Trauerſpiel aufmerkſam machen, in dem der große Freund des Dichters durch eine kurze Scene merkwürdig genug hindurchgeht. Das Stück findet ſich im erſten Bande der von Ludwig Tieck herausgegebenen „Geſammelten Schriften von J. M. A. Lenz" und führt den Titel „Das leidende Weib." Es gehört jener Straßburger Zeit an, in der Goethe unter Andern, die er in ſeinen hohen Strom und Strudel hineinriß, auch den Träumer Lenz erſchütterte und weckte, daß ſeine zaudernde innere Welt ſich gewaltſam öffnete und nun freilich in der Beſtürzung über den plötzlichen Tagesſchein die ſeltſame Verwirrung nicht zu ſchlichten vermochte. Das dunkle Gefühl dieſer Schwäche, das den unglücklichen Mann ſchon damals in allem ſtolzen Rauſch des Strebens neben dem herrſchenden Freunde beunruhigen mußte, offenbart ſich auf eine rührende Weiſe auch in der in Rede ſtehenden Scene. Die Perſonen des Stückes werden von Schickſal und Leidenſchaft peinlich umhergewirbelt. Auch der Edelſte und Feſteſte ſchwankt rettungslos durch das Irrſal der Verhältniſſe. In dieſer Noth erinnert er ſich eines Freundes, der ſchlechtweg als „der Doktor" bezeichnet wird. Tieck iſt es nicht entgangen (Vorrede CXXII), daß unter dieſem Doktor kein Anderer als Goethe gemeint ſei. Nur in der zweiten Scene des vierten Acts tritt er auf, nachdem Act II. Scene 3 folgendermaßen auf ihn aufmerkſam gemacht worden iſt:

Franz. Laß mich allein hin! Ich geh zu meinem lieben Doktor in die Stadt, da werd' ich oft da ſein.

Läufer. Ein wunderbarer Menſch, der Doktor.

Franz. Den könnt ihr nun wieder alle nicht faſſen. Der erſte von den Menſchen, den ich je geſehn. Der alleinige, mit dem ich ſein kann. Läufer, der trägt Sachen in ſeinem Buſen. Die Nachkommen werden ſtaunen, daß je ſo ein Menſch war. —

Im vierten Act iſt nun dieſer Beſuch kurz geſchildert. Man ſieht den Doktor eingeweiht in die Verhältniſſe, ohne daß er in ſie verflochten iſt. Er tritt auf und verſchwindet, nachdem er einen raſchen Blitz auf die ſchwer bewölkte Landſchaft geworfen, geſund unter den Fieberhaften, gewaltſam unter den machtlos Aufgeregten, mit wenigen ſcharfen Worten unter den Phraſen jener Geſellſchaft. Die Art, wie er ſpricht, iſt zu eigen und perſönlich, und in der kleinen Scene zu entſchieden, ſogar mit Wiederholung gewiſſer Lieblingswendungen gezeichnet, als daß wir an der Abſicht des Verfaſſers, ein Portrait des Freundes hinzuwerfen, zweifeln könnten. Wir theilen es für diejenigen mit, denen der erſte heftige Trieb jenes Baumes ehrwürdig iſt, von deſſen Früchten wir eſſen und deſſen Schatten uns verdunkelt.

Doktor. Franz.

Franz. Doktor, lieber Doktor; mit mir iſt's aus! O der verfluchte Hund, der Hund, der Hund! Er iſt weg, ich ſoll ſein Blut nicht haben, um drin zu baden mit meinen Händen, meinen Grimm zu löſchen, fort, fort, fort iſt er! Böſer Bube, du ſollſt mir weiter, und ſollt' ich dich von einem Pol zum andern mein Leben durch ſuchen; und hab' ich dich — Lieber Doktor!

Doktor. Franz, biſt du von Sinnen?

Franz. Von Sinnen; wohl von Sinnen! Stell dich weiter; ich hauche Gift. Ach das brauſt in mir! Lieber Doktor, ich habe meine Liebe verloren, ich habe mein Leben verloren.

Doktor. Was iſt's denn nun?

Franz. Der Läufer!

Doktor. Der Bube! der Schwätzer, hat er einen Hundsſtreich gemacht?

Franz. Daß ich ihn hätte, in meiner Gewalt, wie wollt' ich ihm ſeine verfluchte Zunge aus dem Halſe reißen, heiß braten, und ihm die Augen mit ausbrennen! Der Bube! Er hat uns getrennt, mich von meinem Leben geriſſen. Ach, die Scene von dieſem Morgen! Wie ſie zitterte, mir's Papier gab, wo ſie's drauf geſchrieben — Mein Stolz, mein verdammter Stolz, den der Gedanke erregte, ſie giebt dem Geſchwätz eines Jungen Gehör! — Ich konnte, mochte nicht reden — Läufer! Läufer!

Doktor. Worauf kommt denn alles an? Schwätz, red'!

Franz. Lieber Doktor; der Bube fing einiges auf. Du kennſt meine Offenherzigkeit, daß ich in Sachen, wo ich fühle, wie ein Trunkener bin, und ſchwatz — er führte mich zuerſt hin, wußte alles — ſchlich uns nach — das alles trug er verkehrt zu — ich weiß nicht was — wo ich anfangen ſoll? Hätt' ich ihm nur ſchon eine Kugel vor den Kopf geprellt, wär's ſchon ordentlich hier.

Doktor. Er hat geſchwätzt, ich hör' ſchon alles. Warum gehſt du mit ſo Jungens? Ich wär' ſchon längſt hingegangen, könnte ich den Gedanken ertragen, daß die Kerls um ſie herum ſind. Den Läufer ſah ich gleich dafür an, als er kam, Scharrfüße machte; ſagte, er wär ein Freund von dir; langes und breites redete; da dacht ich gleich, er müßte ſchwätzen, koſtete es andrer Leben.

Franz. Eine Kugel! Eine Kugel!

Doktor. Die Karbatſche für ſo Jungens! Was eine Kugel? Das wär dich proſtituirt. Abgepeitſcht wie Hunde; einen Tritt, zur Thür hinaus, das iſt die Koſt für ſo Kerls!

Franz. Ach! wenn du wüßteſt, was ich all, all leide; ſie leidet. Geſtern Abend kommt er zu mir auf's Kaffehaus, fällt mir um den Hals, weint, als zerſpränge ſein Herz, daß er ſich von mir trennen müßte. Mittags hat er das alles angeſtellt. Ich komme den Morgen hin, — und er iſt fort.

Doktor. Laß ihn!

Franz. Ach, und meine Liebe! su hängt an mir, ich kann sie nie wiedersehen.

Doktor. Schlaf nur aus; ras' aus: dann wird's gut sein!

Franz. Du weißt, Doktor, daß das nicht gehen kann. Ja sie sollte es vergessen — aber daß sie ihm Gehör gegeben! Ihre Delikatesse, wenn sie's glaubt — Julie! meine Liebe!

Doktor. Nur Morgen abgewartet!

Franz. Noch gab sie mir ein blaues Band um den Hut, den du mir gabst — Minna, wir begegnen uns wieder. Wie ich vor ihr auf den Knieen lag, Doktor! ich hab' nie vor einem Weibe gekniet. Franz, wir begegnen uns wieder, sagte sie; mein Stolz, mein Stolz! Minna, wir begegnen uns wieder!

Lieder der Liebe von M. Ant. Niendorf.

Berlin. Carl Barthol. 1854.

In den neueren und neuesten Werken deutscher Poesie, denen wir, nicht eben im Einverständniß mit der hergebrachten Kritik, sowohl an sich als für die Entwickelung unserer Literatur eine Bedeutung zugestehen, meinen wir als einen besonderen Fortschritt ein Streben nach Emancipation von der Phrase und dem conventionellen poetischen Apparat, und somit eine zunehmende Erkenntniß des organischen Zusammenhangs zwischen Form und Inhalt zu erkennen. Namentlich von diesem Gesichtspunkte aus mußte man den Verfasser der „Hegler Mühle" als ein beachtungswerthes Talent bezeichnen. Freilich ist die Conception des Ganzen und die Durchführung im Einzelnen so mangelhaft, der Dichter fällt so oft in das Platte, absolut Unpoetische, daß er es zu einem reinen und vollen Eindruck auf den Leser nicht zu bringen vermag. Allein gleichwohl ist die „Hegler Mühle" so reich an tiefen, echt poetischen Motiven, der Dichter geht so frisch und ohne Phrase an seinen Stoff heran und es ist ihm im Einzelnen doch so Vieles gelungen, daß man sich der Hoffnung nicht erwehren konnte, die Mängel dieses Erstlingswerkes in einem späteren durch Ernst und Fortbildung ausgeglichen zu sehen.

Der Dichter scheint indessen diese Hoffnung nicht erfüllen zu wollen; seine späteren Werke sind die schwächeren. Die Liebeslieder enthalten eigentlich kein einziges Gedicht, welches diesen Namen in der That verdiente, sondern nur einen neuen Beweis, daß in der deutschen Poesie nichts spärlicher vertreten ist, als eben das Liebeslied, so viele und weite Rubriken demselben auch in allen Arten von Gedichtsammlungen eingeräumt sein mögen. Wie hätten auch sonst die guten Definitionen und schlechten Verse des Grafen v. Münch-Bellinghausen „Mein Herz ich will dich fragen, was ist denn Liebe, sag!" vor noch nicht langer Zeit zu einer solchen Tagesberühmtheit gelangen können! Wie wäre es anders erklärlich, daß ein Kritiker wie Karl Gödecke uns in seinen „Edelsteinen" unter der Rubrik des Liebesliedes eine Anzahl von Gedichten bringt, die augenscheinlich weder unter der Gewalt dieser schönen Leidenschaft entsprungen, noch auch im Stande sind, den Leser nur die leiseste Regung derselben wieder empfinden zu lassen.

Die eigentliche Aufgabe des lyrischen Dichters besteht aber unserer Ansicht nach darin, eine Seelenstimmung derart im Gedichte festzuhalten, daß sie durch dasselbe bei dem empfänglichen Leser reproducirt wird, wobei freilich der Werth und die Wirkung des Gedichtes davon abhängen wird, daß sich die individuellste Darstellung mit dem allgemeingültigsten Inhalt zusammenfinde. Die besten lyrischen Gedichte sind daher auch immer unmittelbar aus der vom Leben gegebenen Situation herausgeschrieben worden; die höchste Gefühlserregung wird, wie das Jeder schon im täglichen Leben an sich erfahren mag, auch immer den schlagendsten Ausdruck finden; und wenn Göthe einmal den Ausspruch gethan, es müsse der Dichter sich den Stoff durch die Zeit erst in eine gewisse Form rücken lassen, ehe er an die Behandlung desselben gehe, so sind doch grade seine Lieder von unsterblichster Wirkung nachweislich unter der Herrschaft des Momentes entstanden, worüber der vor einigen Jahren herausgegebene Briefwechsel mit der Frau von Stein die mannigfachsten und interessantesten Aufklärungen enthält. Daß übrigens dem Dichter, namentlich dem Novellisten, auch eine selbsterfundene Situation mit solcher Lebendigkeit aufgehen könne, daß er dadurch zu einer vollkommen lyrischen Produktion im Charakter und der Stimmung seiner eigenen Gestalten veranlaßt wird, ist durch das hier Gesagte selbstverständlich nicht ausgeschlossen, und von Möricke in seinem „Maler Nolten" durch das unergründlich schöne „Früh wenn die Hähne krähn" auf's Vollkommenste dargethan, während die Eichendorffschen Lieder, so tief sie immer sein mögen, doch nur aus einer und derselben Grundstimmung mit den Novellen, in denen sie vorkommen, nicht aber aus diesen selbst entsprungen sind.

Es beruht daher auch das willkührliche und massenhafte Produciren lyrischer Gedichte, das eigentliche Machen und Ausgehen auf derartige Productionen auf einem gänzlichen Verkennen des Wesens der lyrischen Dichtkunst; denn bei einem lyrischen Gedichte muß nicht allein, wie im Uebrigen in der Poesie, das Leben, nein es muß gradezu das Erlebniß das Fundament desselben bilden. Den echten Lyriker wird sein Gefühl, wenn es das höchste Maaß von Fülle und Tiefe erreicht hat, von selbst zur Production nöthigen, dann aber auch wie mit Herzblut alle einzelnen Theile des Gedichtes durchströmen. Eine Folge hiervon und zugleich ein Beweis für unsere Ansicht ist es, daß selbst unsere besten Lyriker, wie Günther, Hölty, Göthe, Claudius, Uhland nur wenige Lieder geschaffen haben, welche die seit ihrem Erscheinen verflossene Zeit überdauerten.

So wie mit den lyrischen Gedichten im Allgemeinen, so ist es im Besondern mit den Liebesliedern. Es kommt nicht darauf an, geistreiche Gedanken über die Liebe in Versen vorzutragen, wie dies z. B. in Geibel's „Minnelied", freilich in schönster Weise, geschieht; denn hier entsteht schon ein Mittelding zwischen lyrischer und didaktischer Poesie; das echte Liebeslied soll vielmehr in seinen Versen die Atmosphäre der Liebe einfangen, daß es uns beim Lesen mit unwiderstehlicher Gewalt der Ahnung oder Erinnerung überkommt.

Die Niendorf'sche Sammlung, an die wir die vorstehenden Bemerkungen anknüpfen, bringt uns kein einziges Gedicht, in dem und in dessen einzelnen Theilen ein volles energisches Gefühl pulsirte. Man fühlt, daß es dem Verfasser mehr um das Versemachen, als um die Liebe zu thun gewesen ist; die unbedeutendste Gefühlsanwandlung, über die es fast nirgends hinauskommt, die oberflächlichste Reflexion müssen ihm den Stoff zu einem Gedichte hergeben. Kleine anmuthige Motive, an denen es allerdings nicht fehlt, z. B.

S. 42:

Ich hang an dir!
Ich hang an dir, wie ein Tröpflein Thau
An der rothen Rose der Werderau.

S. 207:

Sie lächelten, doch nicht wie du.

wiewohl auch diese nicht selten in phantastische Spielerei ausarten, z. B. S. 15, wo „Schön Aennchen" zu Ende jeder Strophe wünscht:

O Mondenschein,
Möchtest du mein Liebster sein!

werden ihm Veranlassung, ein längeres Gedicht daran zu hängen, das nur zu deutlich zeigt, es sei nur um des hübschen Refrains willen gemacht worden. — Wie geringen Theil überhaupt die Empfindung an diesen Liedern hat, beweist schon das gemachte, jetzt hoffentlich für immer in der Poesie, wenigstens in der Lyrik, beseitigte

Hereinziehen ausführlicher Bilder und Gleichnisse, so wie das verbrauchte Personifiziren von Himmel, Wind, Wolke, Muschel, Rose und hundert anderen leblosen Gegenständen, dem man hier überall begegnet. In den allermeisten Fällen wird ein solches Verfahren, das, wie unmerklich auch immer, dennoch auf einer Verstandesoperation beruht und daher zum Verständniß eine Rückoperation verlangt, nicht allein dem Leser den unmittelbaren Eindruck des Gefühls verkümmern, welches der Dichter ausdrücken wollte, sondern es wird auch fast immer ein Beweis sein, daß dasselbe nicht in rechter Fülle und Tiefe bei dem Dichter vorhanden gewesen ist. Die vorliegende Sammlung liefert hiefür den schlagendsten Beleg.

Daß bei alledem der Verfasser seiner ursprünglichen Naturanlage nach eines tiefern Tones fähig ist, das ergiebt sich auch hier wiederum aus einzelnen Strophen und Liedern, denen es freilich, wie in der „Hegler Mühle", überall an einer gründlichen Durchführung im Einzelnen fehlt; z. B.

Wider der Welt Rede.

Wo dir ein heimlich heilig Blatt
Aus deinem Herzen ward gerissen,
Und durch der Neugier Augen hat
Den Ruthenlauf hinwandeln müssen:
Verzage nicht, und glaub es mir,
Es ging schon Manchem so wie dir!

Hör Alles an und fasse dich,
Ob sie dir trauern oder scherzen;
Hat Alles seinen bösen Stich
Und treibt den Stachel dir zu Herzen,
Verzage nicht! Ertrag es still!
Gebeut dem Zorn, der widerwill.

Denn bist du still: es spricht sich todt,
Die Welt sucht morgen schon das Neue,
Und hieltest du's in Schmerz und Noth:
Dein ist es erst mit rechter Treue.
Verzage nicht! Du kommst zur Ruh!
Du hast's allein, dein Gott und du.

wo den Hauptanforderungen der Kritik schon durch Hinweglassung der mittleren Strophe Genüge geschehen wäre.

Nach dem hier Gesagten können wir mit der von dem Dichter in seinem Einleitungsgedicht „das Lied der Liebe" ausgesprochenen Ansicht keineswegs übereinstimmen:

Und dieses Lied — ob es tausendmal
Und abermal tausend erklungen,
Die Liebe, die Liebe voll Lust und Qual,
Wird nimmer zu Grabe gesungen.
Wollt's Gott, ich hätte durch hundert Jahr
Gesungen ihr tausend Lieder:
Mit zitternden Händen und greisem Haar,
Ich würde der Liebe nicht müder.
O Liebe, du Liebe, du Harfengreis,
Du Segensfrucht an dem Lorbeerreis,
Ich sänge dir wieder und wieder.

denn wenn auch die Liebe an sich wie in der Weltordnung, so auch in der Poesie ihre ewige Berechtigung hat: so wird sie dem einzelnen Dichter doch niemals ein stets handgerechter Stoff sein, aus dem er beliebig seine Lieder zu fabriciren vermöchte; er wird vielmehr die Offenbarung abwarten müssen, wie bei Allem, was heilig ist. Am allerwenigsten aber haben die Lieder der vorliegenden Sammlung es vermocht, uns zur Uebereinstimmung mit der Ansicht ihres Verfassers zu bewegen.

Man könnte uns, und scheinbar mit Recht, den Einwurf machen, wir hätten für die Besprechung eines Buches, an dem wir so Weniges gelten lassen, keinen Raum in diesen Blättern verlangen dürfen; allein das nicht alltägliche Talent, welches wir in der „Hegler Mühle" zu erkennen meinten, konnte doch immerhin den Anspruch machen, daß bei Gelegenheit eines von demselben Verfasser herrührenden Werkes das gesagt würde, was wir seit lange gegen eine ganze Classe von Poeten auf dem Herzen hatten.

Mater dolorosa.

Erzählung von Karl Beck. Berlin, Heinrich Schindler, 1853.

Im Anfange der Siebenziger des vorigen Jahrhunderts hauste auf einem jetzt kaum bewohnten, nur noch conservirten Schlosse in der Nähe von Kalicz in Galizien, als ächter polnischer Edelmann in Glanz und Stolz, der Graf Joseph Babinsky. Er hatte ein armes, eben so sanftes als schönes Fräulein, Wanda, geheirathet; die einzige Frucht dieser Ehe war Widimir, nach der Mutter geistig und gemüthlich, nach dem Vater stolz und unbeugsam geartet.

Seit er Zeuge gewesen, wie der Vater einen Jäger in übermüthigem Jähzorn niederschoß, ist er dem Vater entfremdet. Ein Vatersbruder Severin, mild und klug, hilft der Gräfin Wanda es durchsetzen, daß Widimir auf Reisen gehen darf, um den Zwiespalt zwischen Vater und Sohn durch die Zeit lösen zu lassen.

Dies das erste Buch: „Trennung."

Wir folgen dem Helden Widimir über Leipzig nach Paris. Hier tritt er als Weltmann auf, und geräth in den Zauberkreis einer jungen Marquise, deren 70jähriger Gemahl eben nur ihren Durst nach Liebe erregt. Sie behauptet wenigstens, Widimir sei ihre erste wahrhafte Liebe; Widimir liebt sie so lange, bis seine Eifersucht und ihre Heftigkeit Scenen zwischen ihnen herbeiführen, nach denen allerdings eine Fortdauer dieses Verhältnisses unmöglich ist.

Dies das zweite Buch: „Weltdame."

Während die Marquise in Spaa schmollt und auf die Reue Widimirs wartet, findet er die wahre Liebe bei einem armen Edelfräulein, Clemence, der einzigen Tochter der verwitweten Gräfin v. Merignan, die still in einer Villa bei Paris lebt. Er verlobt sich mit ihr und ist sehr selig. Inzwischen spürt die Marquise sein verborgenes Paradies aus; er kann einem Rencontre mit ihr nicht ausweichen, und eine neue Scene zieht ihm ihre ganze Rache zu. Widimir mischt sich in die aufgeklärten Zirkel, gelegentlich auch in die Geheimbündelei des Tages; die Marquise weiß von Allem und der polnische Gesandte dient dazu, Widimirs Vater von dem fälschlich als unwürdig geschilderten Verhältniß zu Clemence und dem gefährlichen politischen Treiben des Sohnes zu unterrichten. Widimir muß Knall und Fall Frankreich verlassen und nach Hause reisen.

Dies das dritte Buch: „Kabale und Liebe."

Anfangs läßt sich das Wiederzusammensein zwischen Vater und Sohn besser an, als man fürchten zu müssen meint. Es ist die Windstille vor dem Orkane. Widimir erregt durch philanthropische Unternehmungen den Argwohn des Vaters, durch die Weigerung, sich mit einer Landsmännin zu verheirathen, seinen Zorn. Der Vater verreist auf 4 Tage. Nach der Rückkehr stellt der Graf seinem Sohne die Alternative, entweder sich mit einer ihm bestimmten Braut zu vermählen, oder ein Dokument zu vollziehen, wodurch er enterbt und Graf Severin an seine Stelle eingesetzt wird. Widimir unterschreibt. Aber der Vater zerreißt die Schrift wieder, und, im Verfolg einer seltsamen Wendung des Discourses aufs Aeußerste gebracht, zwingt er Widimir zum Zweikampf, dessen Ende des Vaters Tod ist.

Dies das vierte Buch: „Das Dokument."

Das entsetzliche Ereigniß hat Widimirs Geist so verdunkelt, daß er vor Gericht den eigentlichen ihn entschuldigenden Hergang, der sonst keinen Zeugen hatte, nicht zu erzählen vermag; er bekennt sich als den Thäter und muß zum Tode verurtheilt werden. Erst hinterdrein klärt er die Mutter über die Wahrheit auf. Sie stiegt nach

Warschau zum Könige, der, wie sehr auch zur Gnade geneigt, dennoch der Gerechtigkeit freien Lauf lassen zu müssen erklärt. Die Hinrichtung ist unvermeidlich. Die verzweifelnde Mutter kehrt aber anscheinend als Siegerin heim; sie täuscht Widimir durch die Fabel, als sei der Pardon auf den letzten Moment verspart. Widimir besteigt hoffend das Schaffot, und, ehe er den mütterlichen Betrug, der ihm die Schrecken des letzten Ganges vergoldet, ahnen konnte, ist er eine Leiche.

Dies das letzte Buch: „Fromme Lügen!"

Was aus den übrigen Personen wird, ist, nach einem solchen Ende, fast gleichgültig. Zehn Zeilen resümiren diese Geschichte nach der Geschichte, und daran hat der Autor wohlgethan.

Wir müssen diesen Ueberblick des Buches geben, um eine Basis für das zu haben, was wir dem Verfasser zu sagen uns nicht entbrechen können.

Sein Name behauptet unter den Dichtern der Gegenwart einen rühmlichen Platz; bis jetzt glauben wir, daß — unter Allem, was er geschrieben — „Janko der Roßhirt" das Postament ist, auf dem der Ehrenpreis seiner Leyer ruht.

Die „Mater dolorosa" scheint uns kein neuer Sieg zu sein, wenn auch allerdings keine Niederlage.

Ob oder wieviel Wahrheit mit der Dichtung verflochten sei, berührt uns hier nicht. Der Theil der Geschichte, der am ehesten auf historischem Grunde ruhen könnte, — die Katastrophe des vierten Buches — ist unstreitig das Gelungenste in Anordnung und Ausführung, vielleicht aber auch die einzige Stelle des Werks, wo der Leser, gleichsam von der Gewalt der Situation und von der Kunst der Darstellung sich selbst entführt, unwillkürlich dem Dichter gehorcht und das schaudernd mit erlebt, was er liest, erst hinterdrein die Freiheit wieder gewinnend, sich kritisch darüber zu erheben.

Anders verhält es sich — von der an Raffinement streifenden List einer Mutter gegen ihren zum Tode gehenden Sohn (im letzten Buche) zu geschweigen — mit dem, was dieser Katastrophe vorangeht und, wir räumen dies dem Verfasser gern ein, sie langsam vorbereitet oder doch, seiner Absicht nach, vorbereiten soll, insofern die Erlebnisse des Sohnes eben das Material abgeben sollen, aus welchem die Situation des letzten Conflikts mit dem Vater erwächst.

Diese Erlebnisse aber sind eben nur ein willkührliches Conglomerat von Thatsachen, die mit dem bewegenden und erzeugenden Elemente, dem Karakter, wenig oder nichts zu thun haben; wir glauben behaupten zu können, daß Widimirs Cicisbeat bei der Marquise ganz wegfallen und dennoch der Brautstand mit Clemence denselben Conflikt mit dem Vater herbeiführen könnte; der polnische Gesandte konnte eben so fatal eingreifen, wenn Widimir ihm gefährlich erschien.

Mag die Marquise, wie der Verfasser sie durchführt, (bis auf die Rache und Cabale, von wo ab sie entschieden alles poetische Interesse verscherzt) in ihrer Lage und Verfassung eine Gestalt sein, welche vielleicht, wenigstens in einzelnen Zügen, Anspruch auf Originalität und auf tragische Wirkung hat, — dies könnte sie mit jedem jungen Manne sein, der ihr das erste Gefühl wahrer Liebe erweckt; und hätte der Verfasser sie zur Heldinn einer Erzählung gemacht, so wäre ihr besser geschehen.

Aber auch so, wie es geschrieben steht, ist doch noch einiges Kopfschütteln unvermeidlich.

Der Verfasser gebietet über reiche Mittel der Sprache, wie der Erfindung. Um so peinlicher überrascht finden wir uns durch gewisse Mißgriffe gerade da, wo wir die größeste Sicherheit voraussetzen durften.

Ist es schon bedenklich, ein (man verzeihe uns den scharfen Ausdruck) ehebrecherisches Verhältniß, wie dasjenige der Marquise und Widimirs, mit aller Vorliebe und Sorgfalt zu malen, welche andre Dichter einem reinen Verhältnisse zuwenden, und uns durch alle Gedankenquälerei der Eifersucht, der Zärtlichkeit, der Furcht und Hoffnung, hinter sich her zu ziehen, ohne einen andern Zweck, als den der Schilderung selbst; so möchten wir noch, vom formellen Standpunkte aus, in Frage stellen, ob, nachdem eine völlige Trennung bereits vorausgegangen und eine anderweitige Verlobung Widimirs dazwischengetreten, dieser bei dem Wiederbegegnen mit der Marquise eine Sprache führen kann, wie er sie (S. 155 u. ff.), halb ironisirend, halb eifersüchtelnd, führt; ja überhaupt, ob ein solcher Sohn, von einer solchen Mutter in die Welt entlassen, einem solchen Weibe, wie sie sich ihm nur zu grell zeigt, sich in solcher Liebe anschließen konnte!

Fassen wir den Gesammt-Eindruck zusammen, so liegt uns eine Erzählung vor, die man eben mit einiger Anregung liest, an der man stellenweise sogar ein tiefer reichendes Wohlgefallen findet, die aber weder ästhetisch noch psychologisch neu oder groß erscheint, und nachhaltige werthvolle Erinnerungen, bereichernde Empfindungen zurückzulassen unvermögend ist.

Es ist dies ein Schicksal, welches das vorliegende Produkt mit der Mehrzahl, ja Ueberzahl seiner Zeitgenossen theilt, und gegen welches nur die brittische und skandinavische Muse bis heran sich zu behaupten gewußt haben. Mehr oder minder alle unsere modernen Romanschreiber wegelagern aufs Ungeheuerliche, Niedagewesene, oder staffiren die gemeine Alltäglichkeit zwischen Mansarden und Salons mit dem Flitterstaat subjektiver Geschwätzigkeit auf, und verwechseln das Haarsträubende mit dem Erhabenen, die Sentimentalität mit dem Seelenvollen, die Karrikatur mit dem Humor, die Fratze mit dem Portrait, ihre Phantasie mit der lebendigen Welt, ihr Belieben mit der Nothwendigkeit.

Man schreibt in unsern Zeiten zu rasch und zu viel; und in der Literatur, wie in den Fabriken, jagt die schwindsüchtige Konkurrenz die Solidität zu Tode.

Möge unser Autor auf jenes sein Gebiet zurückkehren, wo sein Talent in heimischer Ruhe unangefochten zu blühen vermag.

Zeitung.

R. **Berlin.** Die Retwitz'sche Tragödie „Sieglinde" hat den Versuch einer eigenthümlichen Art von Kritik veranlaßt, deren Humor die Stelle des ernstlichsten Tadels ersetzt. W. v. Merckel hat so eben eine Arbeit vollendet, in welcher die genannte s. g. Tragödie sich von selbst einfach dadurch in ein Lustspiel umwandelt, daß die auftretenden Personen und die Scene für Scene beibehaltene Handlung, der Retwitz'schen Ueberschwänglichkeit entkleidet, auf die gesunde Natur reduzirt sind und in dieser Weise mit drastischer Naivetät eben so ergötzlich die tragische Armuth des Retwitz'schen Cothurns, wie die Schaalheit der Fabel illustriren. Die Arbeit ist aber um so weniger mit einer gewöhnlichen Parodie zu verwechseln, als der Verfasser den Takt gehabt, die religiöse Ueberspanntheit des Originals ungegeißelt zu lassen und nur einzelne Schlaglichter darüber zu werfen. Wie wir hören, steht die Veröffentlichung dieser heitern Lukubrationen in Aussicht.

In den preußischen Kammern ist in Bezug auf die Wahrung des Autorrechts bei dramatischen Werken das wichtige Gesetz durchgegangen, daß beim Drucke derselben die einfach vorgedruckte und mit dem Namen des Dichters unterzeichnete Erklärung, daß er sich das Recht der Aufführung vorbehalte, ihn vor dem Mißbrauch dieses Rechtes schützen soll, so daß also das in den Druck hinausgetretene dramatische Manuscript keineswegs zur beliebigen Aufführung freisteht. Mit einem Worte, es ist der bisher durch kein Gesetz sekundirten üblichen Bemerkung: „Den Bühnen gegenüber Manuscript" Nachdruck und Bedeutung gegeben.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 5. Donnerstag, den 9. März. 1854.

Inhalt: Herr Heinrich. Von Otto Roquette. — Johann Huß. Von Karl Ernst.

Herr Heinrich.

Eine deutsche Sage von **Otto Roquette.**

Stuttgart u. Tübingen bei Cotta. 1854.

Selten ist in Deutschland ein Dichter in so kurzer Zeit allgemein beliebt geworden, wie Otto Roquette. „Waldmeisters Brautfahrt" durchflog in schnell einander folgenden Auflagen das ganze deutsche Land und machte den Namen des jungen Dichters alsbald populär. Man begrüßte das liebliche Gedicht als eine gesunde Reaktion des Lebens gegen die versificirte Frömmelei, die forcirte Verhimmelung der Redwitz'schen Muse, und man hatte Recht darin. Ein so frischer Hauch naturfroher Poesie hatte lange in unsrem Dichterwalde nicht geweht, und wenn man auch die lose Verflechtung der einzelnen Theile des Märchens nicht für einen künstlerischen Organismus nehmen konnte, so erquickte man sich darum nicht minder gern an dem geistsprudelnden Inhalt der Dichtung und stimmte in die jubelnden Gesänge ein, die so hell, so jugendmuthig die Lust des Daseins priesen. Daß aber der Dichter nicht bloß auf lachender Oberfläche zu scherzen, daß er auch den tieferen Inhalt des Lebens in glühender Seele zu erfassen wußte, bewies er in seinem „Tag von St. Jakob". Das tönt uns aus den männlichen Versen des „Prologs", aus den geharnischten Gesängen dieser Dichtung entgegen, und es bleibt für die Wirkung des Ganzen, für das plastische Heraustreten der Grundidee nur zu beklagen, daß die Episode des Verhältnisses von Valentin und Verena zu anmaßlich sich in den Rahmen der großen geschichtlichen Vorgänge drängte und der Composition des Werkes wie dem Interesse des Lesers durch Zwiespaltung Abbruch that. Trotz dieses Mißgriffes legte auch hier die ungewöhnlich reiche poetische Begabung des Dichters überall glänzende Proben ab, sowohl in treffender Charakteristik der Personen und in dramatischer Steigerung der Handlung, als in prägnanter Schilderung der landschaftlichen Scenerie und in einer reich abgestuften lyrischen Betonung. Als geradezu meisterhaft verdienen die „Alphornklänge" bezeichnet zu werden, die dem Gedicht als Einleitung voraufgeschickt sind; denn sie bereiten in künstlerisch vollendeter Weise auf Haltung und Gang desselben vor, indem sie von der trefflich angeschlagenen allgemeinen Grundstimmung des Alpenlebens anhebend bis zur Besonderheit der Stimmung jener Kampftage gelangen und in den Schlachtruf der tapferen Schweizer ausklingen. Hierin wie in manchen anderen Zügen des Gedichtes gab sich ein feines Gefühl für die Gliederung, für den architektonischen Aufbau eines Kunstwerkes zu erkennen, und wenn trotzdem der Plan des Ganzen an jener von uns bezeichneten Zerrissenheit leidet, so hat dieselbe nicht sowohl in einem mangelnden Talente für Composition, als vielmehr in einer Sorglosigkeit ihren Grund, die es unterließ, die Conception der Grundanlage so scharf in's Auge zu fassen, wie eine ins epische Gebiet einschlagende Dichtung sie verlangt. Einmal in diese Auffassung verstrickt, vermochte kein noch so bedeutendes Compositionstalent die Mängel, die daraus mit Nothwendigkeit hervorwuchsen, zu vermeiden.

Einen weiteren Schritt auf der Bahn verwandter Dichtungsart hat Roquette nun in seinem kürzlich erschienenen „Herr Heinrich" gethan. Herr Heinrich ist jener erste deutsche Kaiser des sächsischen Hauses, der neue Begründer des nach dem Untergange des karolingischen Stammes in gränzenlose Auflösung gerathenen deutschen Reiches. Das vorliegende Gedicht schildert, wenn wir mit kurzen dürren Worten seinen Kern bezeichnen sollen, die Jugend und den innern Entwickelungsgang jenes für Deutschland größten und segensreichsten Herrschers. Es behandelt also einen Stoff, der wie nur irgend einer unsre Sympathieen von vornherein für sich erobert, der bei entsprechender Behandlung sowohl unser poetisches als unser vaterländisches Interesse mächtig in Anspruch nimmt. Die Wahl dieses Stoffes ist um so glücklicher zu nennen, je häufiger wir begabte Poeten heutzutage nach dem Entlegensten, Fremdartigsten haschen sehen, um daran ihre gestaltengebende Kraft zu versuchen. Wir sind nun zwar gewiß nicht gemeint, auf poetischem Gebiet schutzzöllnerischer Weise Zollschranken zu errichten und den Import ausländischer Stoffe zu verhindern; wir wissen sehr wohl, daß ein wahres, allgemein menschliches Interesse, wie die Poesie es als Grundlage verlangt, sich nicht an die Begrenzung auf eng nationales Gebiet kehrt, und daß die Wünschelruthe des Poeten eben so gut auf fremdem wie auf heimischem Boden Schätze zu finden vermag: aber wir müssen uns auch dagegen erklären, wenn man durch einen erotischen Reiz von vorwiegend ethnographischem Interesse, wie es so oft geschieht, den der poetischen Sympathie ersetzen zu können meint oder gar das Eine mit dem Andern verwechselt. Da begegnet es oft, daß man, im ausdämmernden Gefühl von der unsrem Empfinden fern liegenden Sphäre des zu behandelnden Stoffes diesem durch pikante Beimischungen eine Art von haut goût zu geben sich veranlaßt findet, der dann, mit Virtuosität zubereitet, oft einen vorübergehenden Beifall sich wie im Rausch erobert, an nachhaltiger Befriedigung aber die Seele arm zurückläßt. Denn es fühlt sich trotz der höchsten Begabung des Poeten doch immer heraus, wenn dieser sich selbst künstlich zu seinem Gegenstand hat zwingen müssen, und bei aller Glätte der Form, bei aller Gewandtheit des „Machwerks" geht die Dichtung nicht zum Herzen, weil sie nicht vom Herzen kommt. Solche Poeten sind es denn auch vorzugsweise, welche auf das alleinseligmachende „Machwerk" pochen und jeden Stoff nur als ein Vehikel für die Ausbildung ihres Formtalentes, als ein Problem, mit dem man sich auf geistreiche Weise abzufinden habe, betrachten.

Solche Verirrungen sind nicht Roquette's Sache. Es ist ein starker Zug echt deutschen Sinnes in seinem Wesen, und seine bis-

herigen Dichtungen geben davon schönes Zeugniß. „Waldmeisters Brautfahrt" ist im Stoff, in der Empfindung, in der Behandlung durch und durch deutsch; „der Tag von St. Jakob" verherrlicht ein Volk, das durch Sprache, Sitte und angebornes Freiheitsgefühl sich als deutsches zu erkennen giebt; derselbe Grundton durchklingt Roquette's Lieder, welche denn auch zum Theil, oft mit den musikalischen Weisen, die er selbst für sie ersonnen hat, schon überall im Munde des Volkes leben; „Herr Heinrich" endlich prägt in noch entschiedenerer Art dies deutsche Wesen aus.

Der Dichter hat seiner Erzählung jene Sage zu Grunde gelegt, welche den jugendlichen Heinrich eine Zeit lang bei der Prinzessin Ilse im Ilsenstein verweilen läßt. Es ist dasselbe Motiv, das wir aus der Geschichte vom Tannhäuser kennen, dieselbe Ausdrucksweise, in welcher der naive Sinn des Mittelalters eine nothwendige Phase menschlicher Entwicklung bezeichnete. Die Macht des sinnlichen Daseins, das mit seinem bestrickenden Zauber das jugendliche Gemüth zu umspinnen sucht, fand ihre Verkörperung in den lieblichen Dämonen, deren Reich der Glaube des Volkes in die verborgenen Klüfte der Erde verlegte. Das Naturleben, dem Sinne des Mittelalters geheimnißvoll und feindlich, war in jenen Gestalten repräsentirt; der transcendente Geist suchte sich ihm zu entziehen, die Askese floh in die Zellen klösterlicher Abgeschiedenheit, um einen Kampf zu meiden, dessen Gefahren sie nicht unterschätzte. Aber wer mitten im Gewühl des Lebens sich tummelte, mußte Stand halten und einer Versuchung gegenübertreten, die mächtiger war in Zeiten kindlicher Kulturzustände, wo das ganze Dasein einen sinnlicheren Charakter trug, eine mehr in's Aeußere gehende Richtung verfolgte, als in späteren Tagen, wo eine feiner ausgebildete Sitte den Einzelnen schützt, ein geistigeres Streben dem Willen zu Hülfe kommt. Daraus erklärt sich der dämonische Zauber, mit welchem die Sage jene verlockenden Gestalten, jene Frau Venus, Loreley, Prinzessin Ilse umkleidete: erklärt sich die Nachsicht, mit der man die Verirrung der von ihnen umstrickten Sterblichen aufnahm. Denn die Flucht vor der Gefahr giebt keine Gewähr, sie jemals zu überwinden. Mitten durch die schärfsten Gegensätze führt der Weg zur höchsten Entwicklung, und nur Der steht in Wahrheit über jenen dunkleren Mächten des Lebens, der seine Kraft im Kampfe mit ihnen gemessen hat, der ihnen Aug' in Auge gegenübergetreten ist. Selbst Faust muß trotz aller Gelehrsamkeit sich dem Teufel verschreiben und aus dem engen Studirzimmer in's volle sinnliche Leben hinausschreiten, um durch den Zwiespalt zum Einklang der beiden widerstreitenden Gewalten zu gelangen. Einen ähnlichen Gang nimmt Herr Heinrich, nur daß ihn, den fesselosen, lebenglühenden Jüngling, der heiße Drang der Jugend in den Taumel hinabreißt, aus dem erst das von der Selbstanklage aufgestörte und geschärfte edlere Gefühl ihn errettet.

Es ist also unstreitig ein Stoff, der an sich unsere volle Theilnahme wach rufen, uns zu lebendigem Interesse fortreißen muß, da er einen tief eingreifenden Prozeß menschlicher Entwickelung zum Gegenstande hat. Deshalb wird auch nur eine oberflächliche Betrachtungsweise dem Dichter vorwerfen können, daß er Sympathieen mit dem Mittelalter, mit der einseitig spiritualistischen Richtung desselben nähre. Mit demselben Rechte könnte man Göthe den Vorwurf machen, daß sein „Faust" ähnliche Tendenzen verfolge. Wenn die Dichter, um den Gegensatz sinnlichen und geistigen Lebens, den Widerstreit der beiden in der Menschenbrust schlummernden Grundmächte poetisch darzustellen, in die Stoffwelt des Mittelalters zurückgreifen, so geschieht das nur deshalb, weil nirgends diese beiden, in ihrer Isolirung feindlichen Elemente in solcher Schärfe einander gegenübertreten, wie gerade dort. Es kommt für uns nur noch auf die Frage an, mit welchen poetischen Mitteln der Dichter hier diesem Gedanken Fleisch und Blut gegeben habe. Sehen wir zu.

Wir treffen den jungen Heinrich mitten im rauhen Harzgebirge auf der Jagd. Die Lust am Waidwerk hat ihn weit aus dem Schwarme der Genossen entführt, und während sein Vater, Herzog Otto der Erlauchte, mit Konrad, seinem kaiserlichen Gaste, nach der Harzburg heimkehrt, schweift er noch im wildesten Theile des Forstes umher. Die Nacht überfällt ihn, und er ist froh, in einsam gelegener Waldmühle ein Obdach zu finden. Aber ihn läßt es nicht ruhen. Der volle Zauber einer sommerlichen Vollmondnacht, die der Dichter in berauschender Schönheit vor uns aufsteigen läßt, weckt ein unbestimmtes, mächtiges Sehnen in seiner Brust. Es treibt ihn an's Fenster, und wie er halb träumerisch, halb erwartungsvoll hinausstarrt, wird er unbemerkt Zeuge zärtlichen Liebesspieles. Da hält es ihn nicht länger im Hause; er enteilt dem engen Zimmer und stürmt in den Forst hinaus, um dem ungestümen Drange zu entfliehn. So gelangt er an eine wildverwachsene Felswand. Plötzlich, wie er innehält, öffnet sich wie eine weite Pforte der Berg; ein „Meer von Strahlen" umfließt ihn, und mitten im zaubrischen Glanze erscheint Prinzessin Ilse. Mit wunderbarer Farbenglut ist ihre Gestalt gemalt, „ein Blick von ihr ist schon Gewalt", und wie sie ihren Gesang ertönen läßt, da ist's völlig um Heinrich geschehen.

„Kannst du träumen, kannst du schlafen?
Schöner Jüngling, komm, sei mein!
In der Liebe goldnen Hafen
Führ' ich den Beglückten ein.
Kennst du sie, verträumter Knabe,
Diese blühende Gestalt,
Die im Traum mit holder Gabe
Liebend schon zu dir gewallt?

Willst du fragen nach dem Namen
Meines Reichs voll Strahlenschein?
Dieser Fluren dunkler Rahmen
Ist der graue Ilsenstein.
Offen steh'n dir meine Reiche,
Komm, Prinzessin Ilse winkt!
Komm, du bist der Ohnegleiche,
Dem sie ihre Liebe bringt.

In den blauen Silberwogen
Stehet mein demantnes Schloß,
Fröhlich um die Säulenbogen
Tanzet mein geschäft'ger Troß.
Meine Blumen duften singend,
Sterne sprühn in buntem Schein,
Meine Brunnen springen klingend,
Zögre nicht, o komm, sei mein!"

Heinrich eilt in ihre Arme; hinter ihm schließt sich die Felswand, und er ist vom Erdenleben abgeschnitten. Auch die letzte Erinnerung an das, was er zurückgelassen, wird durch den sinnbethörenden Zauber, mit welchem Ilse ihn umgiebt, aus seiner Brust verdrängt. Mit einer wahrhaft berauschenden Glut schildert der folgende Gesang das Leben an schön Ilsens Seite, das der Dichter in märchenhaftem Dufte uns zeigt. Endlich aber erwacht der thatendurstige Sinn des Jünglings; nur leise ringt er sich aus der Verstrickung los, bis zuletzt ein altes Volkslied, das in Heinrich allgemach aufdämmert, seinen Gedanken bestimmte Richtung giebt.

Diese innere Wandlung ist vom Dichter mit feinem psychologischem Takte gezeichnet. Vortrefflich erfunden ist namentlich der Zug, daß jenes längst nicht mehr gehörte Volkslied von der Prinzessin Ilse ihm in die Erinnerung zurückkehrt und seine Seele aus ihrer Traumversunkenheit weckt. Wie denn Roquette in solchen Dingen Meister ist, so schlägt auch dies eingeflochtene Lied auf's Glücklichste den Ton der Volksweise an. In diesem Sinne ist namentlich die letzte Strophe, welche in naivster Art die Reflexion des Volkes wiedergiebt, diesem wie aus dem Herzen geschrieben:

„Und fängst du sie Alle mit Zauberblick,
Schön Ilse, ich neide dir nicht dein Glück;
Kannst nimmer gelangen zum irdischen Licht,
Hast doch keine ewige Seele nicht,
Prinzessin Ilse, du feine!"

Nach fruchtlosem Kampf und heißem Bestürmen reißt Heinrich sich aus Ilsens Armen los, durchschwimmt die widerstrebende Flut und findet sich plötzlich im winterlich rauhen Gebirge der Erde wiedergegeben.

Dort führt ihn ein günstiges Geschick einem Kohlenmeiler zu, in welchem der Köhler mit dem Förster die Nacht verplaudert. Der Dichter nimmt hier Gelegenheit, durch den Förster, einen alten Kriegsgefährten des jungen Heinrich, dem Leser die bereits früher in ihren ersten Linien entworfene Schilderung der Zeitverhältnisse völlig auszuführen. Wir sehen das Reich zerrüttet, durch äußere Feinde, durch innere Fehden verwüstet; den Kaiser Konrad alt und machtlos; den Herzog Otto dem Tode nahe, in den letzten Zügen. Die einzige Hoffnung, der junge Heinrich, dem schon früh des Vaterlandes Noth das Herz zerrissen, ist seit drei Jahren spurlos verschwunden. In diesem Augenblicke kehrt der lange Vermißte wie durch ein Wunder zurück. Zerstört in seinen Sinnen, erfährt er die Kunde von seines Vaters nahem Ende. Eilend jagt er auf schnell herbeigeschafftem Rosse der Harzburg zu, wo er den Vater eben noch lebend antrifft. Mit würdiger Rede scheidet der alte Herzog vom Leben und seinem Sohne, den er als Erben seiner Macht hinterläßt.

Aber diese Macht wird vom Kaiser angetastet. Von Heinrichs Feinden und Neidern übelberathen, will er Thüringen dem jungen Herzog entziehen. Wir finden diesen in Goslar wieder, mitten in den Zubereitungen des Kriegszuges. Hier folgt ein scherzhaftes Intermezzo, das den düstern Eindruck der letzten Ereignisse beim Leser heiter verwischt. Die Bürger und ehrsamen Handwerker der guten Stadt Goslar machen sich mit kluger Rede breit; namentlich sind der Schneider und der Barbier Gestalten von glücklichster Komik, und wenn wir auch recht gut wissen, daß Goslar zu jener Zeit noch keine solche Insassen haben konnte, weil die Stadt, erst nachmals von Heinrich gegründet, noch gar nicht vorhanden war, so möchten wir darum diese wirkungsvollen Figuren ebenso wenig missen, wie der Dichter sie entbehren konnte, da er hier eines solchen Gegensatzes bedurfte, obgleich er sich des historischen Verstoßes ohne allen Zweifel ebensogut bewußt war.

Derweil Heinrich mit seinem Heere aufbricht, spielt auf dem Brocken ein neues Intermezzo. Der sechste Gesang schildert „die erste Mainacht." Wild bachantisch, und dabei koboldhaft neckisch treiben die Hexen dort ihr Spiel. Auch hier sind Gesänge eingeflochten, welche dies wirr phantastische, dämonische Wesen trefflich schildern. Auch schön Ilse kommt, vom Berggeist sich eine „unsterbliche Seele" zu erbitten, die ihr Heinrichs Liebe für immer wiedergewinne. Der Alte muß ihr diese Bitte abschlagen, aber er giebt ihr doppelte Gewalt, den Entflohenen zurückzuholen.

Inzwischen kehrt Heinrich siegreich heim, aber abgeschnitten von den Seinen nimmt er Zuflucht in einem einsam gelegenen Kloster, bis sein treuer Hubert ihm Hülfe bringe. Dieses, wenn auch nur augenblickliche Fliehen des Helden, der obendrein seinen Weg über die Klostermauer nimmt, wirft einen Schatten auf Heinrichs Person und schmeckt etwas zu sehr nach Willkür. Denn offenbar suchte der Dichter nur eine Gelegenheit, den Sieger in den Klostergarten zu bringen, wo er nun die unter Obhut der Nonnen verweilende Tochter Kaiser Konrads treffen muß, in der er plötzlich den Inbegriff edler Weiblichkeit, das ächte Ziel seiner Sehnsucht findet. So schön auch diese Gestalt gezeichnet ist, so jungfräulich und doch wieder majestätisch ihr Wesen bei der Begegnung mit Heinrich, den sie in der Krypta verbirgt und erst entläßt, nachdem die Seinigen herbeigekommen sind; so erklärlich und poetisch gerechtfertigt es erscheint, daß der Dichter in ihr gegen die dämonisch reizende Ilse den Gegensatz edleren Zaubers hinzustellen wünschte: so kommt doch die ganze Erscheinung etwas zu spät hinterher, und wir hätten für die Composition des Ganzen es vortheilhafter und richtiger erachtet, wenn sie schon früher und inniger sich mit dem Bau der Dichtung verbunden hätte.

Denn freilich dieser Gegensatz konnte nicht entbehrt werden, sollte nicht Heinrich's Widerstreben gegen Ilsen's Macht auf die Dauer einen zu abstrakten und daher psychologisch unwahren Charakter annehmen. Kommt ja im folgenden Gesange die schöne Verlassene noch einmal an die Oberwelt, um die Macht ihrer Reize an dem Treulosen zu versuchen. Da aber ist es die Lichtgestalt der Kaisertochter, die ihn vor neuer Umstrickung bewahren hilft, und die neue lautere Flamme seines Herzens vertreibt vollends die alte üppig lodernde Glut. Das Ende ist einfach. Kaiser Konrad reist seinem siegreichen Gegner entgegen und versöhnt sich mit ihm in Goslar. Ueberzeugt, daß nur ein so jugendkräftiger Arm das Vaterland aus seiner Verwirrung retten könne, gewinnt er die Großen des Reiches, und am Todtenbette des alten Kaisers empfängt Heinrich zugleich Krone und Braut.

Dies der Faden der Erzählung. Wir legten ihn mit Absicht so ausführlich dar, um daraus die Art der Composition, die Gliederung des Ganzen deutlich erkennen zu lassen. In der That können wir, mit Ausnahme des schon erwähnten Punktes, der Dichtung das Lob eines verständigen, klar angelegten und geschickt durchgeführten Planes nicht vorenthalten und müssen ihr hierin den Vorrang vor jenen oben erwähnten Werken des Dichters zusprechen. Hier waltet keine Spaltung des Interesses: Alles gruppirt sich in wohlberechneter Anlage um die Gestalt des Helden, die nicht allein für ihre eigensten, persönlichsten Schicksale, sondern auch in ihrer Beziehung zu der allgemeinen Idee des zu rettenden Vaterlandes unser lebhaftes Interesse erweckt. Letzteres spricht sich besonders warm in den Versen aus, die prophetisch in Heinrichs Seele das künftige Bild seines Reiches malen:

„Ein Land, erwacht zu neuer Stärke,
Gehemmt mit Macht der Zwietracht Werke,
Versöhnt die Schwerter, die vernichtend
Mit Ingrimm auf einander schlugen;
Sein blühend Haupt zur Sonne richtend,
Und stark und fest in allen Fugen.
Ein Reich, der Nachbarn Furcht und Grauen,
In kühnem Muth, in Siegeswaffen,
Ein blühend Reich, voll Selbstvertrauen —
Das deutsche Reich, das Er erschaffen."

Diese frische, warme, ächt deutsche Gesinnung ist ein hoher Schmuck der Dichtung. Aber sie würde uns auch nicht einen Augenblick zum Beifall locken, wenn hier die löbliche Gesinnung betteln ginge um Anerkennung für eine magere Poesie. Nirgends ist das weniger der Fall als hier; im Gegentheil könnten die geschichtlichen Schilderungen (wie S. 15 ff.) etwas mehr Individualisirung zeigen und uns ein prägnanteres Bild der Zeit vor die Seele rufen. Hiervon abgesehen, waltet in der ganzen Dichtung eine wahrhaft hinreißende Fülle von Poesie, ein Reichthum an Gedanken, eine Plastik der Darstellung, die überströmend aus dem tiefsten Herzen quillt. Einzelnes haben wir schon herausgehoben; bemerken müssen wir aber noch, daß Roquette in vorzüglich hohem Grade das Talent besitzt, durch allgemein angeschlagene Akkorde die entsprechende Stimmung vorzubereiten und dann mit unmerklichen Uebergängen den Leser plötzlich in den Kernpunkt der Sache hineinzuziehen. Ein schlagendes Beispiel ist der Anfang des ersten Gesanges, wo wir aus dem kurz preisenden Anrufe des Vaterlandes zu einer Schilderung des Mär-

chens, der Geschichte und der Sage geführt werden und dann sogleich uns mitten in der Erzählung finden.

Dabei kommt ihm eine große Begabung im Entwerfen landschaftlicher Scenerie zu Statten. Aber er gehört nicht zur Klasse jener lyrischen Landschafter, die allzeit fertig wie viele ihrer Collegen von der Palette jedwede Gegend treu konterfeien, oder jener Andern, die dem Walten des vegetativen Lebens die sentimentalen oder forcirtnaiven Regungen ihrer schönen Seele wie zierliche Etiketten aufkleben. Vielmehr versteht er mit seiner Feinheit das Leben und Weben des Naturgeistes zu belauschen und es mit großer Frische der Anschauung in seinen Versen abzuspiegeln. Zugleich jedoch ist er ein zu guter Oekonom, um sich in solchen Naturschilderungen breit zu ergehen, um ihnen eine Ausdehnung zu gestatten, die mit den Schlinggewächsen subjektiver Willkür die architektonischen Glieder objektiver Schöpfungen überwuchern würden. Indem er sie zwingt, in künstlerischer Weise dem Ganzen zu dienen, verleiht er dadurch seinem Werke als ruhigen Hintergrund eine einheitliche Stimmung, die sich sofort dem Leser mittheilt. Diese Grundstimmung trifft immer in überraschender Weise mit dem landschaftlichen Charakter der Gegend zusammen, die den Schauplatz der erzählten Begebenheiten bildet. Wehte in „Waldmeisters Brautfahrt" ein entzückender Hauch rheinischen Lebens, trat im „Tag von S. Jakob" die Großartigkeit der Alpennatur plastisch vor uns hin, so strömt uns aus „Herr Heinrich" eine wahrhaft nervenstärkende Harzluft entgegen. Zudem bringt R. die Stimmung der handelnden Personen mit der umgebenden Natur in einer Weise in Harmonie, die uns an die glücklichsten halb landschaftlichen, halb genrehaften Werke von Malern wie L. Richter, Tidemann-Gude, Lessing erinnern, Werke, in denen eine so reiche Wechselbeziehung Statt findet, daß die Figuren aus der Landschaft, und diese wieder aus jenen erhöhte Wirkung schöpfen. Als Beispiel fügen wir hier die Schilderung des Novembermorgens bei, die mit der Stimmung des eben aus dem Ilsenstein zurückgekehrten Heinrich ergreifend harmonirt.

„Aus gelblich grauen Dünsten ringt
Vergeblich sich der Sonnenstrahl,
Ein feuchter Nebelflor umschlingt
Mit trübem Schimmer Berg und Thal.
Von nassen Zweigen, kahl und braun,
Fliegt gelbes Laub in Wirbelkreisen,
Durch blaßgehauchte Wiesenau'n
Novemberwinde schauernd reisen,
Der Rieseneiche Stamm und Aeste
Bewegen sich mit leisem Aechzen,
Und schon vom Waldgebirg mit Krächzen
Herschweben sie, des Winters Gäste,
Der Krähen Scharen, schwarzgefiedert,
Wie Leichenzüge, die das Leben
Des Jahrs der Ruh anheimgegeben,
Und nun im öden Todtenhaus
Zu gier'gem Mahle sich verbrüdert,
Den Trauernden ein Leid und Graus."

Roquette stehen überaus reiche Mittel zu Gebote. Er schöpft da aus dem Vollen und giebt mit nobler Verschwendung, wo manche Andere mit Mühe ihre spärlichen Schätze zusammenraffen, um sie mit Vorsicht zu verwenden. Möge er auch die Composition künftig noch strenger und sorglicher durchdenken, damit die Werke, deren wir noch manche von ihm erwarten, durch immer größere künstlerische Rundung erfreuen.

Johann Huß.

Historisches Trauerspiel in fünf Aufzügen von **Karl Ernst.**

Berlin, E. H. Schröder. 1853.

Wenn wir dieses poetischen Versuches eines jungen Mannes, der bescheiden und klug genug war, durch den Gebrauch der Pseudonymität sich gegen den Verdacht und Vorwurf selbstüberschätzender Prätension zu schützen, in diesen Blättern erwähnen, so geschieht es weniger, weil wir das Werk selbst, als solches, rühmend anerkennen zu müssen vermeinten.

Wie könnte auf 96 Seiten ein Stoff, wie der vorliegende, eine Handlung, mit den ersten Prager Bewegungen beginnend und mit dem Costnitzer Scheiterhaufen endigend, die Karakteristik und Thätigkeit der Parteien, die Tiefe und Bedeutung des verhängnißvollen Streites, mit Einem Worte die Historie bewältigt und erschöpft sein? Wie könnte das einem jungen Manne gelingen, der vielleicht erst so viele Jahre *lebt*, als ein Dichter nöthig hätte, um den Stoff zu *studiren*?

Wir räumen vielmehr dem Versuche deshalb diesen Platz ein, weil wir in der *Wahl* des Stoffes und im *Angriffe* desselben ein frisches Herz und eine glückliche Hand zu erkennen glauben, wie ein junger Recke etwa in der Rüstkammer mit gesundem Geschmacke und richtigem Instinkt die *ächte* Klinge erfaßt und, obwohl sie ihm noch zu schwer ist, doch schon den *scharfen* Hieb findet.

Was die Wahl des *Stoffes* betrifft, so gehören wir nicht zu den ängstlichen Leuten, die einen Religionskrieg im Hintergrunde erblicken, oder zu den weichlichen, die ein unchristliches Aergerniß darin finden, wenn ein Johann Huß so geschrieben wird, wie es sich mit ihm begeben hat, sonder Hehl und sonder Firniß ob der Gebrechen seiner Zeit. Nichts desto weniger würde unser Poet *zehn Jahre später* allem Anscheine nach eine andere Sprache geführt haben, mit weniger subjektiver Ergießung und mehr objektiver Plastik.

Hinsichtlich der Oekonomie des Stückes dagegen können wir, ohne den Einzelnheiten beizustimmen, nur lobend hervorheben, wie er, alles Scenengepränge und Effekthaschen verschmähend, ja vielleicht in enthusiastischer Unschuld geradezu vergessend, auf dem freien Wege derber Natur schlicht und kräftig zum Ziele dringt.

Vielleicht lag kein genügender Grund vor, die Arbeit *drucken* zu lassen. Aber, daß der Verfasser sie *schrieb*, kann der löbliche Anfang eines guten Endes sein.

So eben erschien in meinem Verlage:

Sigelind.

Ein Normal-Lustspiel.

Aus dem Sanscrit eines Wiener Originals in das Pracrit allgemeiner teutscher Nation frei und getreu verdollmetscht

durch

Wilhelm von Merckel.

Eleg. geh. Preis 20 Sgr.

Heinrich Schindler.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 6. Donnerstag, den 23. März. 1854.

Inhalt: Rudolph Gottschall: Die Göttin. Carlo Zeno. — Lieder des Catull. — Zeitung.

Rudolph Gottschall:

Die Göttin. Ein Hohelied vom Weibe. Hamburg. Hoffmann u. Comp. 1853.
Carlo Zeno. Breslau. Trewendt u. Granier. 1854.

Zwei Dichtungen, davon die eine auf 312 Seiten sich mit einer Heldin, die andere auf 369 Seiten mit einem Helden beschäftigt. Fürwahr, ein Aufwand von Versen und Reimen, welcher einen unerschrockenen Arbeitsmuth und eine Ausdauer bezeugt, die gewiß an nicht geringe Zwecke sich hingegeben hat. Und was für Zwecke sind das! Schlagen wir die „Göttin" auf, so will zwar beim flüchtigen Durchblättern die Mannigfaltigkeit der Rhythmen und der Formen in uns den Verdacht erwecken, als hätten wir es nur mit wirren Phantasieen eines vagen Dichtergeistes zu thun; und klingt uns dabei die seltsame Ueberschrift in den Ohren, so erwarten wir dithyrambische Rhapsodieen, visionäre Verzückungen einer Seele zu hören, die sich vielleicht in Zuständen höherer Ekstase befindet. Allein bald bemerken wir, daß die zerrissenen Stücke ein Ganzes bilden, daß sich die verschwimmenden Nebel zu einer Gestalt verdichten sollen, deren Lebensgeschichte zur Basis für großklingende Absichten gemacht wird. Der Dichter läßt uns über diese Absichten nicht lange im Dunkeln. Es handelt sich um „das unerschöpfte Lied der Schmerzen von Frauenleben, Frauenherzen"; er citirt „gespenstergleiche Frauenbilder" und hebt daraus Eine besonders hervor, die den Mittelpunkt der Dichtung ausmachen soll. Wir müssen ihn hier selbst reden lassen, damit wir nicht etwa die Züge seines Ideales entstellen,

„.... des Weib's, des göttergleichen,
Das um der Weisheit Kronen wirbt,
Zerschmettert von des Schicksals Streichen
Mit des Gedankens Adel stirbt!
Das mit dem Geiste unverzagt
Den Himmel selbst zu stürmen wagt,
Auf Trümmer einer Schattenwelt
Den Schemel seiner Gottheit stellt."

Ideale sind allerdings, wie manches Andere, Geschmackssache; was aber das Ideal einer edlen Weiblichkeit betrifft, so dürfte darüber die übrige Welt so ziemlich einig sein und diese begeisterte Gottschall'sche Zeichnung einstimmig für das Ideal der Unweiblichkeit erklären.

Diese moderne himmelstürmende Titanin, Namens Marie, lernen wir im Folgenden zuerst als harmloses Mädchen kennen. Sie seufzt und sehnt sich in üblicher Weise und verliebt sich, wie das auch vorzukommen pflegt, in einen „blonden Candidaten." Diese idyllische Partie ist nicht ohne Zartheit und lyrische Empfindung gezeichnet; doch hätte der Dichter in unglücklicher Nachahmung Heine'scher Ironie nicht solche spöttische Seitenblicke auf den Candidaten werfen sollen. Aber Marie muß in's Kloster, welche treffliche Gelegenheit nicht vorbeigelassen wird ohne sarkastische Bemerkungen über Tugend und Keuschheit im Allgemeinen und christliche Entsagung im Besondern. Hier ein Pröbchen von dem Genius des Dichters:

„Die Schönheit verwelkt in dem keuschen Serail,
Die Tugend, die ewige, reift!
Der Körper wird hier, wie ein lästiger Balg,
Der Seele abgestreift!"

Wozu viel Worte! Marie läßt sich von Alphons de la Vigne entführen; aber die Flüchtigen werden eingeholt und in den Kerker geworfen. Da bricht zur rechten Zeit die erste französische Revolution aus. Alphons wird frei und führt Marie als sein Weib heim. Später verdächtig als heimlicher Aristokrat, wird er verhaftet und zum Tode verurtheilt. Marie erlangt das Versprechen, daß er leben solle, wenn sie sich herbeilasse, die „Göttin der Vernunft" zu spielen. Sie thut es. Da aber trotzdem Alphons guillotinirt wird, so fällt sie in Wahnsinn und verhungert schließlich freiwillig.

Auf diesen wüsten Inhalt soll sich beziehen, was der Dichter S. 22. voraufschickt:

„Der Vorhang rausche auf und zeige
Der geist'gen Freiheit Trauerspiel!
Die Göttin der Vernunft, die bleiche,
Sank nieder vor erreichtem Ziel!
Erlag dem muthigen Beginnen
Zu schwach die erste Kämpferin —
So folgt ihr nach, ihr Jüngerinnen!
Dringt kräftiger zum Siege hin!
Es sei den Strebenden zu klein,
Nur Gretchen eines Faust zu sein;
Nein, seinen Mantel umgeschlagen,
Laßt euch durch Erd' und Himmel tragen,
Und wird auch zu des Abgrunds Thor
Die Seele ruhelos gestoßen, —
So zieht des Denkers Hölle vor
Dem Himmel der Gedankenlosen."

Reizte es den Dichter, in die Gestalt jener aus der französischen Revolution bekannten geschichtlichen „Göttin der Vernunft" das Geschick einer Frau zu verweben, welche aus Motiven der höchsten Liebe jene widrige Rolle zu spielen übernahm, so hätte man dagegen vielleicht Nichts einzuwenden gehabt, obschon es Manchem große Ueberwindung gekostet haben würde, einen solchen, die äußerste Linie des Erträglichen überschreitenden Stoff poetisch zu behandeln. Aber daß er die That verzweiflungsvoller Liebe als eine aus hoher Geistesfreiheit erzeugte Tendenzthat hinstellt, daß er die Frauenwelt ernsthaft auffordert, jener „ersten Kämpferin" nachzufolgen, das übersteigt alle Gränzen erlaubten Unsinns. Schwerlich möchte selbst die emanzipationssüchtigste Dame Lust verspüren, dieser Einladung Folge zu leisten.

Soll man im Ernste noch dagegen eifern, wenn wieder und wieder Tiraden vorgebracht werden, wie S. 12.

„Einst stürzen auch die Schranken hin!
Der Geisterharem ist gesprengt,
Der Frau'n zum Liebesdienst verdammt,
Der ihnen rings die Welt verhängt,
Durch welche Allah's Sonne flammt.
Die freien Erbinnen des Lichts,
Nicht müß'ger Stunden Zeitvertreib,
Kein fleischgeworden geistig Nichts:
Nein, seine Gottheit fühlt das Weib."

oder wie S. 20.

„Der frömmelnde Barbar zerreißt
In Seel' und Leib, und Welt und Geist;
Die Götter alle sind entsieb'n,
Und in der Welt, der lebensatten,
Blüht nur die Blume der Passion
Empor in eines Kreuzes Schatten."

Jener „Geisterharem" existirt nur in Herrn Gottschalls exaltirter Phantasie, und jener „Barbar," der Seele und Leib auseinanderreißt, ist eben auch nur Herr Gottschall, wenn auch gerade kein „frömmelnder." Trotz aller schönen Phrasen von Weisheitskronen und Gedankenadel ist es die platteste Sinnlichkeit die er auf den Thron hebt, und seine krankhaften Schilderungen schlagen gerade so in das Gegentheil jener hochtrabenden Floskeln um, wie seine „Göttin der Vernunft" zum Wahnsinn überschnappt. Es ist dies eine Zeitkrankheit, die aber denn doch in ihren letzten Zügen liegt, denn sie ist kaum mehr epidemisch, da ein frischerer Hauch bereits die Lüfte gereinigt hat, und nur bei einzelnen Individuen tritt sie noch einmal in krassester Form auf, als wolle sie im Verlöschen noch ihre Macht zeigen. In Gottschall hat sie jene Höhe erreicht, wo das Abschreckende sich plötzlich in sein eigen Zerrbild verwandelt, wo es lächerlich wird.

Und doch, so sehr man zuletzt über den sich überstürzenden, wahrhaft grotesken Unsinn lachen muß, mag man ein ernstes Wort nicht zurückhalten. Wir kennen die Quellen recht gut, aus welchen diese poetischen Sturzbäche sich ableiten. Eine der offenbarsten liegt in den Dichtungen des Orients. Wer wird die glühenden Lieder Hafisens, Mirza Schaffy's nicht lieben? Aber diese sind in ihrer sinnlichsten Fülle doch durchstrahlt von Geistesblitzen, und selbst in der Ueberschwenglichkeit werden wir sie nicht zurückweisen, da wir uns der Kulturbedingungen, in denen sie wurzeln, bewußt sind. Aber unsere modernen Hafise, abgesehen davon, daß jene allgemeinen Bedingungen bei ihnen fortfallen, lassen auch vor Allem den Geist vermissen, der in ihren Vorbildern sprüht, und stürzen sich am liebsten, geistesbaar, köpflings in die Fluthen sinnlichen Taumels. In Gottschalls „Göttin" wird man überall an die erhitzte Phantasie eines unreifen jungen Menschen erinnert, und selbst die Geschmacklosigkeit der Sprache stimmt so vollkommen dazu, daß man in die Seele des Dichters hinein erröthen muß. Aus vielen nur ein Beispiel (S. 9.):

„Sultanin wunderbarer Nächte,
Wo such' ich deine Krone jetzt,
Die nur den niedrigsten der Knechte
In schnöder Freude noch ergötzt."

Leute von Gottschall's Richtung führen am liebsten das klassische Griechenthum mit seinen marmornen Aphroditebildern im Munde, und auch das vorliegende Gedicht wimmelt von solchen schutzflehenden Anrufungen. Aber die reinen, keuschen Götter des alten Hellas wenden sich hoheitsvoll von den unklaren Ausgeburten einer regellosen Phantasie ab, die ihnen wahrlich „barbarisch" bedünken muß. Es war das Wehen abendländischen Geistes, welches in jenem Volke die überquellende Sinnlichkeit des Orients zu maßvoller, plastischer Schönheit verdichtete, und es ist in unsern modernen soi-disant-Griechen die alte orientalische Ueppigkeit, welche die Errungenschaft europäischer Kultur zu verflüchtigen strebt.

Aber droht nicht die christliche Askese, die Lehre von der „finstern Entsagung" jener reinen menschlichen Entwickelung den Untergang?

Nun, wer einen ehrlichen Blick in unsre Zeit gethan hat, der wird Das gerade am allerletzten besorgen. Wo ist denn jene feindliche Askese? In unsrem Leben doch wahrlich nirgends. Und doch beruht unser Dasein, wer leugnet es, zum größten Theil auf christlicher Anschauung. Das Christenthum, vom höheren, wahrhaft historischen Gesichtspunkte aufgefaßt, muß also wohl eine andere Bedeutung haben, als die Herr Gottschall und seine Meinungsgenossen ihm beilegen. Und so ist jene Askese nur ein wüster Spuk, den die Herren in ihrem eigenen Gehirn heraufgezaubert haben, um ihn mannhaft bekämpfen zu können. Das ist denn in der That zuletzt des Pudels Kern: ein Feldzug gegen selbstgeschaffene Gespenster! —

Doch genug! Wenden wir uns zur zweiten Dichtung, zu Carlo Zeno. In einer „Widmung", die ebenso reich an Herwegh'schen Schlagwörtern, wie arm an Herwegh'scher Kraft und Schönheit der Diktion ist, giebt der Dichter die Absicht zu erkennen, unsrer Zeit, mit deren Physiognomie er sich sehr unzufrieden erklärt, einmal das Bild „des Mannes, des vollen, ganzen" vorzuhalten. Aber auch hier neckt seine Phantasie ihn und zeigt ihm wie in einem Hohlspiegel ein ganz verzerrtes Bild der Gegenwart:

„Das ist ein Gähren, Ringen —
Ernst ist der Gang der Zeit;
Doch Ew'ges zu vollbringen
Ist nimmer sie bereit.

Wer sagt ihm denn das? Wir müssen das für ein völlig unverbürgtes Gerücht erklären, so wie auch das Folgende:

Auf den Erlöser harrt sie,
Und dennoch kommt er nicht;
Wie traumverzaubert starrt sie
Der Zukunft in's Gesicht"

Doch lassen wir das. Die Zeit sei welche sie wolle, immer wird es ersprießlich sein, das Bild einer mächtigen Persönlichkeit in den Rahmen der Dichtkunst zu fassen und die Seele durch den Anblick eines Helden zu stählen. So löblich diese Absicht, so unglücklich auch hier wieder die Wahl des Stoffes. Denn ein Held, der für die höchsten Wohlthaten, die er dem Vaterland erwiesen, zum Dank in die Bleikammern geworfen wird, den wir dort allmälig hinschwinden sehen, bis er endlich bei seiner Befreiung als lebensmüder Greis wieder hervortritt; der außerdem sein Weib und seine hoffnungsvollen Söhne verliert, dann das Augenlicht einbüßt und zuletzt blind, hülflos und verlassen stirbt, ist wohl ein Gegenstand des Mitleides, aber nicht des Heldengedichtes. Gottschall treibt einen wahren Luxus mit dem Unglück: seine „Göttin der Vernunft" wird wahnsinnig und verhungert; sein Carlo Zeno erblindet und verkommt dann allmälig. Ohne Zweifel hat die Poesie das Recht, das Unglück in seiner ethischen Bedeutung zum Gegenstande der Darstellung zu machen, um eine unter seinen Erschütterungen sich vollziehende innere, psychologische Entwicklung darzulegen. Dies geschieht, (um ein neueres Beispiel zu nennen), auf meisterhafte Weise in dem Boz'schen Romane „Dombey und Sohn." Da wird der Starrsinn, die Herzenshärte durch eine Reihe von Schicksalsschlägen endlich erweicht, die so lange an die verriegelten Pforten des Innern klopfen, bis es ihnen gelingt, den schlummernden Rest menschlicher Empfindung zu wecken; — Schicksalsschläge, die obendrein mit dämonischer Consequenz durch den Charakter des Alten selbst heraufbeschworen werden. Aber in einem Heldengedicht von der Anlage des „Carlo Zeno," wo der Verfasser auf Erzielung eines tragischen Eindruckes ausgeht, verlangen wir für den Helden nach rühmlich durchlaufener Bahn ein ergreifendes, durch eine mächtige Katastrophe herbeigeführtes Ende. Sollen wir ihn zuerst beschimpft, dann eingekerkert vor unsere Augen hinsiechen, endlich den erblindeten, körperlich welken, geistig gebrochenen Greis langsam sterben sehn, so spült der „nasse Jammer" alles tragische Interesse aus unserer Seele hinweg.

Nun aber kommt noch die endlose Länge des Gedichtes, das unabsehbare Ausspinnen jeder erdenklichen Einzelheit, die verschwenderische Breite epischer Detailschilderung hinzu, um den Eindruck vollends zu zerstören und geradezu die unwiderstehlichste Langeweile hervorzurufen. Die Ausmalung der Lokalitäten, die Beschreibungen der Schlachten zu Wasser und zu Lande sind wahrhaft unerschöpflich, und damit noch nicht zufrieden, läßt der Dichter keine Gelegenheit vorbeigehn, in die Schilderung besonderer Situationen breite Reflexionen allgemeinster Art einzustreuen, wodurch der Gang der Handlung nicht allein verzögert, sondern auch die Bestimmtheit der Zeichnung verwischt wird. Wo er aber vollends seine Helden selbst zu Trägern solcher sehr modernen und meistens sehr trivialen Monologe macht, da zerstört er zugleich den historischen Charakter der Personen. Beispiele das Selbstgespräch Zeno's S. 12—15, so wie S. 238—240 das nicht minder unpsychologische Carrara's.

Gern erkennen wir dagegen dieſer Dichtung einen Vorzug vor der „Göttin“ zu, da ſie offenbar, und zwar unterſtützt durch eingehende Studien, nach einer treueren, lebendigeren Zeitſchilderung ſtrebt, die denn auch dem Ganzen wenigſtens eine beſtimmtere Färbung giebt. Beſonders gilt das von den im erſten Geſange geſchilderten Scenen am byzantiniſchen Hofe, die dem Dichter vielleicht gerade wegen ſeiner unbewußten Sympathie mit dem Orient beſſer gelungen ſind. Auch in manchen landſchaftlichen Schilderungen giebt ſich eine glückliche poetiſche Anſchauung zu erkennen, ſo das Bild von Byzanz im Mondlicht S. 43. ff.

Aber den Genuß dieſes ſpärlich verſtreuten Guten muß man mit ſo viel Unerträglichem erkaufen, daß die langmüthigſte Geduld den Preis denn doch zu hoch findet. Das ganze Gedicht athmet einen Bombaſt, einen Phraſenſchwall, eine Geſchmackloſigkeit, Schiefheit, Widerſinnigkeit der Bilder, daß wir in der modernen Literatur Nichts kennen, das damit nur im Entfernteſten ſich vergleichen ließe. Man traut in der That ſeinen eigenen Augen nicht, wenn ein Bild ſich in's andere ſchlingt, eins ſich auf das andere thürmt, ohne einmal das vorhergehende zur Entfaltung kommen zu laſſen, ja wenn die wirre Phantaſie des Dichters die Anſchauungen, die Vergleiche des einen Bildes urplötzlich in die des andern vermengt, ſo daß auch nicht einmal mehr von einer ſinnlich klaren Vorſtellung die Rede ſein kann. Es geht da zu wie bei den Arabesken des mauriſchen Styls, wo auch die eine Figur, kaum begonnen, ſich mit einer andern verſchlingt, und dies phantaſtiſche Spiel ſich in's Unbegrenzte fortſetzt. Bei den Arabern hängt dieſer Umſtand mit dem Bilderverbote des Koran zuſammen, oder beſſer jenes Verbot hatte ſeinen tieferen Grund in dem Mangel an plaſtiſch geſtaltender Kraft bei den Völkern des Islam. Bei Gottſchall kommen wir auf daſſelbe Reſultat: es fehlt ihm durchaus die Plaſtik der Darſtellung.

Oder iſt dieſer Dichter noch ſo jung, noch ſo im erſten Kindesalter geiſtiger Entwicklung, daß ihm unter den Händen jede Geſtalt zerrinnt, daß auf die Formen, die er zeichnen will, ewig ſchwankende geſpenſtiſche Schatten von den grotesken Camera-obscura-Bildern ſeiner Einbildungskraft geworfen werden? Dann aber wäre es die höchſte Zeit, dieſer vagen Phantaſie den heilſamen Zügel der Beſonnenheit anzulegen, denn ſelbſt aus der größten dichteriſchen Begabung kann nichts Lebendiges geboren werden, wenn ſie beſtändig wie im Wirbel ſich um ſich ſelber dreht, daß Farben und Linien in einen bunten Schimmer ſich auflöſen.

Aus der Sündflut von Beiſpielen ziehen wir einige wenige hervor. S. 9. die Schilderung eines Spielers:

„Das Aug' erliſcht, wie ein müdes Geſtirn,
Und durch das ausgebrannte Gehirn
Da zuckt der Verzweiflung verzehrender Strahl.
Hier thront nur ein Papſt, die Leidenſchaft,
Und ſchleudert ihre vernichtenden Bullen;
Es thürmen die Summen ſich geiſterhaft,
Kaum trägt die Eins die wachſenden Nullen.
Es ſaugt der ſchwarze Vampyr, die Ziffer,
Das Lebensblut einer reichen Welt,
Verſchlingt das Schiff zugleich mit dem Schiffer“

und ſo geht es fort in ähnlichem Tone. Auf S. 10. iſt Zeno's Stirn „ein Himmel für Adlerflüge“; S. 7. iſt im Auge einer jungen Sklavin

„der Sonne glühend Geſchoß,
Verſchleiert gleich blendender Alpenfirne,
Auf die der Abend herniederfloß;“

und wenn dieſelbe junge Dame tanzt,

„So iſt's ein majeſtätiſcher Flug,
Wie er auf ausgebreiteten Schwingen
Der Heimath Adler zum Lichte trug.“

Wie ſchwülſtig und lahm zugleich iſt die Schilderung der Schönen (S. 6.), die

„Mit dem Stempel urkräftiger Schönheit begnadet“;

oder S. 252.

„Doch Zeno's Augen glühen von der Begeiſtrung Pracht“;

oder S. 248.

„Hier ruh'n gelehrte Stirnen mit reicher Gedankenfracht.“

oder S. 284.

„Die Glieder wild verſchlungen, ein Knäul vom Haß geſchürzt,
Der hier den vollſten Becher beraufcht herunterſtürzt.“

Auf S. 73 heißt es vom Abend, daß er „wie auf dem Hochgerichte hinſtirbt auf blutger Wolkenſchichte“; die Lachtauben „ſingen“ S. 59 auf den Platanen; die Venetianer heißen wiederholt, nach Analogie der Kleinſtädter, „Lagunenſtädter“; auf S. 85 „putzt die Seele der Augen trübes Licht“; das Erröthen der Jungfrau wird S. 188 „die liebliche Schminke der Scham“ genannt; auf S. 284 „ſchmückt ſich des Kummers Braut mit blauen Augenringen, und S. 272 wird ein alter Geizhals geſchildert,

„dem um das Angeſicht
Sich rings ein Netz von Falten und Augenringen flicht“,

— der Mann muß ſeltſam ausgeſehn haben! Geradezu ſinnlos iſt S. 49 der „müde Stern“, der aus dem Azur zu Jemandes Füßen herabfallen ſoll, ſo wie S. 230, wo der „alte Haß“ Jemandem mit „Donnerſtimme in's Ohr raunt.“ Am kraſſeſten vielleicht offenbart ſich der unplaſtiſche Sinn des Dichters S. 190, wo die „mit der Laſt der Schönen befrachteten“ Gondeln ankommen:

„O buntes Gemiſch der reizenden Schaar mit den luftdurchjodelnden Liedern,
Als trüge dies Schiff die Trümmer herbei von der Venus zerſtückelten Gliedern!“

Doch genug, mehr als genug, um einen kleinen Vorſchmack von der Unmaſſe unedler, ſchielender, ſchwülſtiger Bilder zu geben, die man auf faſt jeder der 369 Seiten antrifft und deren Auswahl wir mit leichter Mühe verzehnfachen könnten. Man wird geradezu körperlich krank von dem tollen Wirbeltanz, der ſich ewig umdreht und jeden klaren Gedanken, jede beſtimmte Geſtalt in ſchillernde Nebel zerfließen läßt.

Nicht minder maßlos und formlos iſt die Behandlung des Metriſchen. Der erſte Geſang iſt in ſogenannten Anapäſten geſchrieben, die aber dem Ohre durchaus den Eindruck von Knittelverſen geben; fünffüßige Jamben beherrſchen den zweiten; der dritte ſtolpert vierzig Seiten lang in furchtbar mißhandelten Parabaſen-Rhythmen dahin, während der vierte die Nibelungenſtrophe, und der letzte den vierfüßigen Trochäus zu Hülfe genommen hat. Auch hier alſo die ſubjektivſte Willkür, die nach den widerſprechendſten Versmaßen umhertappt, und dadurch dem Gedichte die letzte Möglichkeit einheitlicher Grundſtimmung, epiſcher Gemeſſenheit, ruhiger Objektivität raubt.

Ziehen wir von alledem die Summe, ſo bleibt nicht viel übrig, was für Gottſchall's poetiſche Geſtaltungskraft ſprechen könnte. Soll jene wilde Jagd nach Bildern etwa von Geiſt zeugen? Sie zeugt nur von einer gewiſſen Dreiſtigkeit, die weder vor dem Unſinnigen noch vor dem Unedlen zurückſchrickt, die ſich zu unerhörtem Bilderſchwulſt forcirt, um darunter die Gedankenblöße, den Mangel an plaſtiſcher Kraft zu verbergen. Denn jener Schwulſt iſt ebenſo weit entfernt davon, eine Gewähr geſunder Fülle zu ſein, wie das vollblütige Ausſehen eines Schlagflüſſigen als Symptom eines richtig geſtimmten Organismus gelten kann.

Wir finden auch in der althebräiſchen Poeſie jenen Mangel eines plaſtiſchen Sinnes, jenes haſtige Eilen von einem Bilde zum andern, und träfen alſo wieder auf ein orientaliſches Element in der Gottſchall'ſchen Poeſie. Allein jene Dichtungen der Pſalmen und verwandter Schöpfungen haben wenigſtens großartige Anſchauungen im Hintergrunde und ſind daher, bei aller Flüchtigkeit der Bilderſprache, eines mächtigen Eindruckes gewiß. Solche Anſchauungen fehlen aber bei Gottſchall, denn alle ſeine Gedanken, ſobald man ſie der ſchillernden Hülle entkleidet, ſind hohle Phraſen, die durchweg auf völliger Unklarheit des Denkens und Auffaſſens beruhen. Dieſe allgemeine Confuſion der Begriffe wird dadurch noch widerwärtiger, daß ſie ſich mit den Schlagwörtern jener hohen Ideen der

Bildung und des Fortschrittes brüstet und ihre schiefen Urtheile, ihre unwahren Anschauungen mit den edelsten Bestrebungen des Geistes identificirt. Um so entschiedener müssen wir Produkte zurückweisen, die nur eine unfreiwillige Karrikatur jener Richtung darstellen. Der Poet, der wie Gottschall verächtlich auf das lyrische Getändel herabblickt und es verschmäht „mit zarten Reifern zu spielen", bedarf vor allen Dingen einer gründlichen Bildung, zumal eines tiefen Studiums der Geschichte, ohne welches die innere Flachheit durch alles wohlfeile Phrasengeklingel, durch allen wüsten Bilderbombast kläglich durchscheint. Bis jetzt ist dem lyrikverachtenden Gottschall nur das „Spiel mit zarten Reisern" gelungen, und selbst dieses nicht einmal in hervorragender Weise: will er aber Größeres, Nachhaltigeres leisten, so wird er sich erst eine gediegene historisch-philosophische Bildung anschaffen, einen klaren Blick auf die Gegenwart erwerben müssen. Möglich, daß dann die Geschmacklosigkeiten, die Uebertreibungen seiner Poesie als Schlacken von ihr abfallen.

Lieder des Catull,

deutsch von **Theodor Heyse** in Rom.*)

Ein Besuch bei Varus' Liebchen.

Seine Liebste zu sehn, dem Varus war ich
Müßiggängerisch nachgefolgt vom Forum:
Ein Lustdirnchen, ich sah's im ersten Anblick,
Auch nicht übel so weit und ungenießbar.
Also waren wir da, und kam die Rede
Denn auf dieses und jenes, unter andern
Auf Bithynien, wie das Land bestellt sei,
Und wie viel es an Gelde mir erübrigt.
Sag' ich, wie es denn war, es habe Niemand,
Vom Prätoren herab zum letzten Diener,
Seinen Säckel gespickt davongetragen,
Sintemalen ein Flegel war der Prätor,
Dem die ganze Coherte keinen Deut galt.
„Aber", meinten sie, „was ja dort zu Lande
Soll altübliche Sitte sein, du hast doch
Sänftenträger genommen?" — Ich, dem Mägdlein
Mich anständigernaßen darzustellen:
Nun, mir, sag' ich, erging es nicht so trostlos,
Daß ich, weil die Provinz sich mager anließ,
Nicht acht richtige Kerle mir gehalten.
(Zwar nicht Einen besaß ich, hier wie damals,
Der das alte Gerumpel meines Faulbetts
Auf den Nacken sich hätte packen können.)
Da gleich kam sie in ihrer Unverschämtheit:
„Bitte, liebster Catullus, überlaß mir
Doch die Burschen einmal; ich wollte grade
Zum Serapis" — Gemach nur! unterbrach ich;
Was mir eben entfiel, daß mir gehörte,
Da verwechselt' ich was; ein guter Freund ist's,
Der war kränklich und kaufte jene, Cinna.
Zwar, ob sein sie, ob meine, was verschlägt mir's?
Ich gebrauche sie doch wie meine eignen.
Nur dein dummes Betragen sind' ich ellig,
Wenn kein lässiges Wörtchen soll erlaubt sein.

An Fabullus.

Speisen sollst du bei mir, und gut, Fabullus,
Nächster Tage, sofern die Götter wollen,
Wenn du selbst ein genügend gutes Essen
Mit dir bringst und ein hübsches Mädchen mitbringst,
Wein nicht minder und Salz und Lust und Lachen.
Bringst du obiges, schöner Freund, so sollst du
Sehr gut speisen; denn dein Catullus heuer
Hat den Beutel gefüllt mit Spinneweben.
Dafür aber erhältst du wahre Wollust,
Ganz was Einziges, reizend Wunderschönes,
Nämlich Salbe von mir, so meinem Mägdlein
Venus selbst und die Liebesbübchen schenkten.
Diese rieche, Fabull, — die Götter wirst du
Anflehn, daß sie dich ganz zur Nase machen.

Suffenus.

(Choliamben.)

Suffenus, jener, den du, Varus, wohl kennest,
Ist angenehm, ist unterhaltend, ist witzig,
Und macht daneben ungeheuer viel Verse.
Ich glaub', er hat zehntausend, oder sind's mehr noch,
Geschrieben, nicht, wie Andre thun, auf Flugblätter
Verzeichnet: Prachtpapiere, neue Rollstäbe,
Ein neuer Umschlag, rothe Schnürchen dran, Linien
Mit Blei gezogen, alles glatt von Bimssteine.
Nun aber lies sie, und der art'ge, scherzhafte
Suffenus wird mit einem Mal ein Sackträger.
Ein Ziegenmelker, ganz vertauscht, ein ganz Andrer.
Was das bedeute, fragst du. Erst ein Witzkrämer
Von Profession, der feinste wäre nicht feiner, —
Nun gröber plötzlich als ein grober Landlümmel,
Sobald der Mann ans Dichten kommt, und doch niemals
Zufriedner grad', als wenn er seinen Vers hinschreibt.
So lacht das Herz ihm, an sich selbst hinauf staunt er. —
Freund, so ergeht's uns allen: ist doch nicht Einer,
Der nicht in Etwas dieser Art den Suffenus
Verriethe; jeder trägt den großen Erbfehler,
Nur sehn wir unser Päckchen nicht, es hängt hinten.

An Alphenus.

O Alphenus, so leichtsinnig und falsch gegen den Busenfreund,
Rührt, Grausamer, das Herz nimmer der einst süße Genosse dir?
So mir spinnest du Trug, spinnest Verrath ohne Bedenken an?
Thu's! doch Göttern gefällt bösliche That tückischer Menschen nicht;
Daß du wenig geduld lässest den Freund mitten im Leid allein.
Sprich, wem sollen wir noch glauben, wohin retten die Zuversicht?
Huldvoll lockte du mich näher heran, lockte Vertrauen ab,
Freundschaft zeigend, als wärst du mir allein gegen die Welt genug.
Und nun trittst du zurück, was du gesagt, was du gethan, zumal
Von dir werfend wie Nichts, Winden ein Spiel, luftiger Wolken Raub.
Wenn dein Herz es vergaß, weiß es ein Gott, weiß es die Treue doch,
Der mit bitterer Reu' deinen Verrath einst du entgelten wirst.

Akme und Septimius.

Akme, seine Geliebt', im Schooße haltend
Ruft Septimius: Akme, meine Süße,
Wenn vor Liebe zu dir ich nicht vergehn will
Und dich immer und ewig lieben werde
Wie nur je sich ein Mensch zu Tode liebte,
Mag in libyscher Oed', am heißen Indus
Mir einsam der ergrimmte Leu begegnen.
Dies geredet, und Amer von der Linken
Trat zur Rechten und nieste seinen Beifall.
Doch leisübergebognen Köpfchens Akme
Ihres wonnigen Knaben trunkne Aeuglein
Herzlich küssend mit jenes Mundes Purpur:
Holder, sagte sie, so, mein Leben, laß uns
Diesem König allein beständig dienen,
Wie mit schärferem, ach! mit heißerm Brennen
Liebe mir in Gebrin und Adern schauert!
Dies geredet, und Amer von der Linken
Trat zur Rechten und nieste seinen Beifall.
So vom günstigen Götterwink bekräftigt
Tauschen liebend geliebt sie Herz um Herz nun.
Er, Septimius, gäbe seine Akme
Nicht um Sorien hin und um Britannien;
Ihr Septimius ist der treuen Akme
Aller Wonnen und Wünsche Ziel und Abgott.
Wer hat reichere Menschen je gesehen?
Wer ein liebendes Paar so schön begnadet?

*) Die Uebersetzung sämmtlicher Gedichte des Catull, der wir diese Proben entnehmen durften, wird zu Ostern im Verlag von Wilhelm Hertz (Besser'sche Buchhandlung) erscheinen.

Zeitung.

Von Holtey wird in diesen Tagen ein neuer Roman unter dem Titel „Ein Schneider" bei Trewendt und Granier in Breslau erscheinen. Dieselbe Verlagshandlung bereitet eine illustrirte Ausgabe der „Lieder eines Erwachenden" von Moritz Graf Strachwitz vor. —

Von dem Verfasser der „Sommerreise" haben wir nächstens einen Roman „Afra Beit" zu erwarten. —

Griepenkerl's Drama „Ideal und Welt" ist an der Königl. Hofbühne zu Berlin zur Aufführung angenommen. Gottschall hat ein neues Lustspiel „Pitt und Fox" vollendet. —

Paul Heyse hat vom König von Bayern eine Berufung nach München erhalten. Titus Ulrich hat eben eine Studienreise nach Italien angetreten.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 7. Donnerstag, den 6. April. 1854.

Inhalt: Lieder von Julius von Rodenberg. — Neunzig Lieder und neun polemische Episteln von Carl Heinrich Preller. — Wilhelm von Kalt von A. Jordan.

Lieder von Julius von Rodenberg.

Zweite Auflage. Hannover 1854.

Erst in neuerer Zeit hat die Kritik mit einer tieferen Auffassung der Form in der Poesie begonnen. Die sogenannte „schöne Form", deren Wesen man in den rhythmischen und musikalischen Wohllaut des Verses setzte, ohne dabei ein nothwendiges Verhältniß derselben zum Inhalte zu verlangen, fängt allmälig an, im Preise zu sinken; und man will jetzt unter Form vielmehr nur die Art und Weise verstanden wissen, in welcher der eigenthümliche Gehalt eines Stoffes zum poetischen Ausdruck gebracht wird. Formvollendung in diesem Sinne, welche ihrer Natur nach schon einen künstlerischen Stoff und ein intimes Verhältniß des Dichters zu demselben voraussetzt, ist daher recht eigentlich Sache des Talentes; während jede Handhabung der Form, welche zu dem Stoffe selber in kein Verhältniß tritt und ihm daher auch nicht zum Ausdruck verhelfen kann, wenn auch nicht von vorn herein und durchweg der Routine angehört, so doch wenigstens gradeswegs dahin führt. Geibels poetische Entwicklung, der in der deutschen Literatur recht eigentlich der Dichter der schönen Form ist und in dieser Richtung das Mögliche und ohne Zweifel höchst Anerkennungswerthes geleistet hat, bietet hiefür die reichlichsten Belege. Wir erinnern beispielsweise nur an die Troubadourlieder, die Schleswig-Holsteinsonette und die kürzlich in Gödeckes Wochenschrift theilweise publicirte Oper „Lorelei", Dichtungen, die augenscheinlich weder aus einem Drange der Phantasie oder des Gedankens, noch der Empfindung, sondern vielmehr aus der anmuthigen Gewohnheit musikalischer Rhythmenbildung entstanden sind. Wie schon oft gesagt, die „schöne Form" ist ein Gefäß, wo möglich ein goldenes, bereit, den mannigfachsten beliebigen Inhalt zu empfangen; die poetische Form in unserm Sinne sind nur die Contouren, welche den Körper vom leeren Raume scheiden.

Zu den Dichtern der schönen Form gehört auch Julius von Rodenberg. Er ist wie kein Andrer der jungen Poeten, wenn man so sagen darf, aus Geibels Schule hervorgegangen; im Uebrigen freilich, was den Werth seiner Productionen anbelangt in keiner Weise mit ihm zu vergleichen, abgesehen davon, daß der beiden gemeinschaftliche Ton, so wenig er eine durchschlagende Originalität zuläßt, dem älteren Dichter immerhin in sofern eigenthümlich ist, als er von diesem zuerst in die deutsche Lyrik eingeführt wurde. Julius von Rodenberg besitzt weder die Phantasie und den Gedankenreichthum, noch auch die Geistes- und die Gemüthsbildung, welche der Muse Geibel's überall zu Gute kommt; und verhält sich zu diesem durchweg wie ein Schüler zum Meister, den zu erreichen ihm durch den geringeren Gehalt seiner Persönlichkeit auch für die Zukunft versagt ist. Der rasche Erfolg der Sammlung, durch den allein wir zu dieser Besprechung veranlaßt werden konnten, erklärt sich wohl nur dadurch, daß der Verfasser es verstanden hat, die allgemeingültigsten Gedanken und Empfindungen in einer freilich weder tiefen noch eigenthümlichen, aber darum desto verständlicheren Weise auszusprechen. Wie hiervon bis zum Trivialen kaum ein Schritt ist, braucht nicht hervorgehoben zu werden. Jugend, Frühling und Liebe sind das Thema dieser Lieder; der Dichter ist jung und will jung sein. Freilich nur in sofern die Jugend den Keim zur männlichen That und zur unvergänglichen Geistesjugend in sich trägt (S. XII. u. 68). Doch trotz dieses ernsteren, wir möchten sagen praktischen Anspruches, oder vielleicht auch wegen desselben, finden wir überall nur eine leichte Gefühlserregung, welche mehr aus der Einbildungskraft, als aus dem Leben entsprungen scheint, und obgleich der Verfasser selber sagt:

S. 232. Ich hab getrunken aus der Leiden Berne,
Von Schmerzen gehen mir die Augen über,

so zeigen doch seine Lieder keineswegs, daß er sich seinen Stoff durch Kampf und Schmerz zum innern Eigenthum erworben habe. In den Liebesliedern begegnen wir nur der Liebe in abstracto und es fehlt überall — nur auf S. 58 findet sich eine eben nicht glückliche Ausnahme — der Hintergrund des inneren Erlebnisses. In gleicher Allgemeinheit sind die übrigen Stoffe behandelt; fast nirgends befinden wir uns auf dem Boden bestimmter oder gar wirklicher Verhältnisse; selbst beim „Studentenabschiede" (S. 105) fehlt jede concrete Unterlage. Die Abtheilungen „Liebeslieder" und „Wanderlieder", worin der größere Theil der Sammlung zerfällt, haben für den Inhalt nicht eben viel zu bedeuten, nur daß bei den letzteren mitunter an bestimmte Oertlichkeiten angeknüpft ist; das Thema bleibt im Ganzen dasselbe.

Wir theilen beispielsweise mit:

S. 16. **Die reinen Frauen.**

Die reinen Frauen stehn im Leben
Wie Rosen in dem dunklen Laub;
Auf ihren Wünschen, ihrem Streben
Liegt noch der feinste Blüthenstaub.

In ihrer Welt ist keine Fehle,
Ist Alles ruhig, voll und weich;
Der Blick in eine Frauenseele
Ist wie ein Blick ins Himmelreich.

Wohl sollst du hören hohe Geister,
Verehren sollst du Manneskraft;
Dich sollen lehren deine Meister,
Was Kunst vermag und Wissenschaft.

Doch was das Höchste bleibt hienieden,
Des Ewgen nur geahnte Spur,
Was Schönheit, Poesie und Frieden,
Das lehren dich die Frauen nur.

Ein für dieſe Richtung der Poeſie in Conception und Ausführung beſonders bezeichnendes Gedicht iſt S. 125 „Notturno“, deſſen Mittheilung uns jedoch der Raum hier nicht geſtattet.

In der Abtheilung „Helgoland“ gehört das bekannte „Marie vom Oberlande“ zu den Liedern, die ſich bei übrigens poetiſcher Dürftigkeit durch ihre rhythmiſche „Weiſe“ und durch eine gewiſſe Façon unſern Muſikern zur Compoſition zu empfehlen pflegen, und denen wir auch in dieſer Beziehung einen verhältnißmäßigen Werth nicht beſtreiten wollen. Inniger und, wie wenige Stücke der Sammlung, von einer beſtimmten Stimmung getragen, iſt dagegen das Gedicht S. 169.

Dämmerung.

Horch nach des Tages glühender Hitze,
Wie athmet das Meer ſo kühl und leicht!
Ich liege allein auf der Felſenſpitze,
Die Sonne iſt unter, der Himmel bleicht.

In wallende Nebel hüllt ſich die Ferne,
Dort an der Düne irrt noch ein Kahn;
In die Dämmrung treten die erſten Sterne,
Und ſehn mit den goldenen Augen mich an.

Bewegten Herzens muß ich lauſchen,
Wie ſich die Brandung am Felſen bricht;
Der Winde Geſang und der Wellen Rauſchen
Erklingt mir wie ein unſterblich Gedicht.

Voll ſtürmiſcher Luſt, voll brauſender Klage,
So wonnetrunken, ſo gramverwirrt;
Ein Lied wie es von Anfang der Tage
Bis an den letzten erſchallen wird.

Ich hörte die Glocken des Meeres läuten,
Vernahm der Seejungfraun Geſang;
Ich aber konnte den Sinn nicht deuten,
Mein Herz war bezaubert vom wilden Klang.

obgleich es doch auch wiederum am Ende in den hergebrachten Phraſen und den alten poetiſchen Theatereffecten verpufft.

Von den geharniſchten Sonetten (S. 211—249), namentlich denen für Schleswig-Holſtein, das der Dichter übrigens nicht bloß mit der Feder vertreten zu haben ſcheint, kommen die erſteren über ein kaltes Pathos nicht hinaus, während in den ſpäteren mitunter eine Wärme des Gefühls hervorbricht, die im allgemeinen außer dem Bereiche dieſer dichteriſchen Perſönlichkeit zu liegen ſcheint.

S. 220. **Am Kyffhäuſer.**

Und wieder einmal fuhr er aus dem Schlafe . . .
„Wer hat mir das gethan, wer weckt mich wieder?
Wer ſingt mir ſtürmiſch jene alten Lieder?
Wer geht ſo hart auf meinem Epitaphe?

Biſt du es deutſches Volk? Du deutſcher Sklave?
Was regſt du wieder deine trägen Glieder?
Wozu der Lärm? O leg dich, leg dich nieder!
Am wohlſten iſt ja mir und dir im Schlafe!“ —

Da rief ich: Nein! o nein, mein deutſcher Kaiſer!
Das Heil iſt nah, nun darfſt du nicht mehr zagen;
Der Morgenwind fährt ſchon durch Buſch und Reiſer

O Luſt von Morgen! ſieh, ſchon will es tagen,
Das Frühlicht blitzt ſchon durch die goldne Aue —
Und du, mein Fürſt, nur einmal noch vertraue!

Es hängt mit der vorhin beſprochenen Natur dieſes Talentes zuſammen, daß ſich überall in den Gedichten die beſtimmteſten Anklänge an andre Dichter finden, im Einzelnen wie in der Conception; und zwar kommen dieſe Anregungen unverkennbar nicht etwa durch den Stoff oder durch die lyriſche Stimmung fremder Gedichte, als vielmehr faſt immer nur durch den rhythmiſchen Tonfall derſelben.

Uebrigens kann Niemand die Grenzen ſeines Talentes richtiger charakteriſiren als dieſes vom Dichter in nachſtehender Inſolvenzerklärung ſelbſt geſchehen iſt:

S. 45. Das iſt das köſtlichſte Empfinden,
— Ich fühl es meinem eignen an! —
Auf das man keine Reime finden,
Und keine Verſe machen kann!

Es ſei uns vergönnt an Vorſtehendes die kurze Erwähnung eines neuen Poeten anzuknüpfen, der als leibhafter Antipode der Rodenbergſchen Richtung auftritt. Das ſo eben erſchienene Büchlein heißt:

Neunzig Lieder und neun polemiſche Epiſteln von Carl Heinrich Preller.

Hamburg. Hoffmann und Campe. 1854.

Nach einem friſchen, jugendlich übermüthigem Einleitungsgedicht

. . . . . .

Groß iſt unſre Zeit. Die Lichter
Junger hoffnungsvoller Dichter
Wie pompös geſtirnt ſie ſtehn!
Schwer hält's, etwas zu bedeuten,
Denn vor lauter großen Leuten
Fürcht ich wird man überſehn!

tritt der Verfaſſer in einzelnen Gedichten (S. 17, 56, 90, 100) und am Schluſſe ſeiner Sammlung in den neun polemiſchen Epiſteln gegen die Phraſe und die falſchen Poeten in den Kampf. Den größten Theil des Buches bilden indeſſen lyriſche Gedichte, die unter dieſen Umſtänden offenbar mit Anſpruche, als Muſterſtücke zu gelten, von dem Dichter eingeführt ſind. Das erſte, was uns beim Aufſchlagen des Buches in die Augen fiel, war:

S. 17. **Mädchenlied.**

Die Sonne will erblaſſen,
Der Tag entweicht.
Du haſt mich ahnen laſſen,
Du liebteſt mich.

Und nun liegen die Wogen
Im Sternenlicht.
Du biſt fortgezogen;
Ich begreife dich nicht.

Wir müſſen geſtehen, daß wir eine ſo echte Simplicität, einen ſo tiefen Naturlaut in dem Wuſte der neueren Lyrik lange nicht gehört hatten, und danach das Selbſtbewußtſein des Verfaſſers für hinlänglich gerechtfertigt hielten; allein wir hatten eben die Perle der Sammlung getroffen. Der Gegenſtand wie der poetiſche Gehalt der übrigen Gedichte iſt meiſt ein ſehr unbedeutender; und unerachtet des nicht zu verkennenden Strebens nach einem realen Hintergrunde:

S. 5. **Genrebild.**

Auf dem Landweg zwiſchen zwei Gebüſchen
Geht ein Mann in einem grünen Tuchrock.
Langſam geht er und die Sonne brennt ihm
Auf den Rücken, und der Staub beſchwert ihn.
Funfzig Jahre mag er etwa zählen,
Seine Kindheit hat er längſt durchmeſſen,
Seine mühevolle Jugend auch längſt.
Werktags hat er ſtets viel Schweiß vergeſſen,
Sonntags iſt er manchmal — froh geweſen.
Wie er langſam geht, und ſo bedächtig
Seine Pfeife raucht im heißen Wetter!
Denken mag er wohl an Korn und Rindvieh
Die ſind immer ſein Erwerb geweſen,

Auf's Erwerben war er angewiesen.
Noch ist er zu sehn! Wie geht er langsam! —
Hinter ihm liegt Arbeit, vor ihm Arbeit,
Hinter ihm liegt Sorge, vor ihm Sorge,
Hinter ihm Gespielen, vor ihm Erben —
Warum soll er große Schritte machen?

wird der Dichter dennoch sehr oft von der Phrase, seinem beschrieenen Erbfeinde, mehr oder minder überwältigt. Z. B.

S. 36. Unter dunkelgrünen Bäumen
Möcht ich ruhn am Waldessaum,
Möchte singen, möchte träumen
Ewig sel'gen Liebestraum ꝛc.

S. 37. Nach dieser Tagesschwüle
Segne die Abendkühle,
Segne die milde Nacht!
Mit leisem Engelsflügel
Schwebt über Thal und Hügel
Des Friedens stille Wundermacht ꝛc.

Möge der Verfasser des schönen „Mädchenliedes" und des „Genrebildes" noch jung und unbefangen genug sein, um seinen gerechten Grimm gegen alles Unwahre und Conventionelle auch seinem eigenen Talente zu Gute kommen zu lassen!

Wilhelm von Katt von A. Jordan.

Berlin. Schröder. 1854.

Es giebt Völker, wie Geschlechter, von altem Adel. Die Geschlechter gehen auf den Sprossen ihres Stammbaums, die Völker auf der Heerstraße ihrer Geschichte zurück in die Mythenregion ihres Anfanges. Die Fernsicht der Geschlechter schmückt sich mit ihren Traditionen, diejenige der Völker mit ihren National-Poesien, die, wie der goldene Duft des Abends, am Gebirge der Vergangenheit entlang leuchten.

Ein junges Volk, gleichsam homo novus der Weltgeschichte, kann noch keine National-Poesie haben; es kann nur ihren Samen in seinen Thaten aussäen und die künftige Ernte durch seine eigene Dauer sichern; aber ernten können erst seine späten Epigonen.

Ein solches junges Volk ist das Preußische. Vor fünfhundert Jahren war es noch ein Zwillings-Embryo der germanischen und slavischen Welt; kaum seit dreihundert Jahren ist der Name den es jetzt führt, mit seiner Geschichte unauflöslich verflochten; erst seit anderthalb Jahrhunderten trat es als Königreich in die Europäische Staatenfamilie ein; noch nicht volle hundert Jahr sind verflossen, seit es, mit dem Schwerdte in der Hand, seinen widerwilligen Nachbaren das Zugeständniß der Ebenbürtigkeit abzwang. Seine entscheidenden Großthaten, der siebenjährige Krieg und die Doppelheerfahrt nach Paris, gehören einer Zeit an, deren Mitwelt unlängst erst auszusterben begonnen hat. Noch hat es keine Geschichte, als diejenige seiner Dynastie; von seinen Regenten ist es geschaffen; ein Preußischer Staat mußte vorangehen, ehe es eine Preußische Nation gab, und erst in unsern Tagen legt der Constitutionalismus Hand daran, die Preußischen Provinzen zu einem Preußischen Volke zu verschmelzen.

Wessen Preußen sich auf politischen Felde rühmen darf, daß ist auf dem Gebiete der National-Poesie die Ursache seiner Armuth gewesen.

Preußen kann gegenwärtig noch keine National-Poesie haben, die, in sich abgeschlossen und für sich charakteristisch, denen anderer Nationen gegenüber stände; sondern nur vereinzelte rhapsodische Bausteine zum künftigen Dome, je nach Anlaß, Bedürfniß oder Neigung. Diese Anfänge wurzeln noch wesentlich im Boden deutscher Herkunft und Gemeinsamkeit. Allerdings würde eine vollständige Emanzipation in dieser Zusammengehörigkeit weder ein glückliches, noch ein ausführbares Streben sein; die Natur, wie die Bestimmung Preußens würde dem widerstreiten. Nichts desto weniger liegt, und wäre es vorläufig nur in politischer Beziehung der Fall, schon längst das Bedürfniß vor, eine selbstständige (weniger exklusiv-, als spezifisch-) preußische National-Poesie ins Leben zu rufen, für die es an Stoff nicht mangelt.

Bisher aber sind die Versuche, diesem Bedürfnisse zu genügen, wenig gelungen*), und der größeste Theil derselben dürfte schwerlich auf jene späten Epigonen gelangen, denen wir den Besitz und Genuß einer Preußischen National-Poesie gönnen und prophezeien möchten. Entweder verlaufen sie in jene Bänkelsängermanier, welche die Trivialität mit der Popularität verwechselt; oder sie laboriren, als Tendenz-Poesie, von Hause aus an der Ephemridenschwindsucht; oder, und das gilt gerade von den bessern, sie versteigen sich — entführt vom Paradiesvogelfluge ihrer Schöpfer — in eine Region, wo sie ihren Zweck verfehlen, das heißt, dem Volke in seiner Allgemeinheit, für das sie gerade geschrieben sein sollten, unzugänglich werden.

Bei der ersten Gattung der gute Wille, bei der zweiten das Talent, bei der dritten das Genie — alle drei lieferten Beiträge, die entweder ergötzen, ohne Beifall zu verdienen, oder werthvoll sind, ohne zu nützen.

Eine National-Poesie aber, die nicht fruchtbar für den Nationalgeist ist oder die dem Nationalbewußtsein fremd bleibt, ist keine, in unserm Sinne.

Das neueste Erzeugniß A. Jordan's, welchem wir diese Bemerkungen vorausschickten, leidet an allen Mängeln, die wir oben andeuteten, zugleich.

Es ist erklärlich, daß die verhängnißvolle und folgenreiche, ja für Preußen segenschwere Katastrophe aus Friedrichs Jugend, die Episode, an welche sich der Name Wilhelms von Katt knüpft, gleichsam eine Braut geworden ist, zu der immer neue poetische Freiwerber ziehen. Bisher hat aber noch Keiner den Zauber gelöst, der sie umschließt.

Drama und Roman haben ihr Glück vergebens daran versucht; Jordan hat das Epos zu Felde geführt, und sein Erfolg ist eine — Niederlage. Wir dürfen uns hierbei die Erörterung ersparen, ob bei diesem Stoffe die epische Form überhaupt auf Gelingen zu rechnen habe, oder ob nicht die dramatische Form (denn der Roman hat hiebei an der Historie eine unbeugsame Gegnerin) die allein erfolgreiche sei. Die Schuld der so eben genannten Niederlage trägt Jordan ganz allein.

Was Schiller von Wallenstein sagt:

„Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt,
Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte;
Doch Euren Augen soll ihr jetzt die Kunst,
Auch Eurem Herzen menschlich näher bringen,"

gilt in ähnlichem Sinne von Katt. Kein Dichter wird an jene Katastrophe sich wagen dürfen, der nicht Strenge genug gegen sich selbst hat, vorher Katt's Charakterbild fertig in seiner Seele abzuschließen, und nicht Schöpferkraft genug besitzt, das Urbild zu verschönern, ohne es zu verfälschen. Nur, wenn dieser Wurf gelungen ist, wird die Handlung selbst, von ihrer Verzerrung erlöst, auf die Höhe der Poesie zu treten vermögen.

*) Kleist's: „Prinz von Homburg" ist die einzige glänzende Ausnahme, die aber den Satz: exceptio firmat regulam auch hier bestätigt.

Von der Lyrik auf diesem Gebiete sprechen wir nicht; den zu dieser Gattung gehörigen Dichtungen, z. E. den Körnerschen, ihr Recht zu schmälern, fiel uns um so weniger ein, je weniger sie zur spezifisch-preußischen, sondern vielmehr zur allgemeinen deutschen Poesie zu zählen sind.

Jordan hat diese Aufgabe zu lösen nicht vermocht oder sich nicht die Zeit dazu genommen.

Wir appelliren mit Zuversicht an das Urtheil jedes Lesers, ob er, wenn er das Buch zu Ende gelesen hat, weiß, was Katt gefühlt, gedacht, gethan oder verschuldet habe. Ein fragmentarischeres, unklareres und unbefriedigenderes Bild eines Mannes, der den Helden eines Epos vorstellen soll, ist schwer zu finden.

Wenn der eine oder andere Leser überhaupt ein Verständniß des Gedichtes gewinnt, so bringt er dasselbe zum Lesen bereits mit, etwa aus Preuß, Förster und andern Geschichtsschreibern der friedericianischen Zeit.

Mehr, als der Historiograph, hat der Dichter uns nicht gegeben, wohl aber weniger: denn so abstrus in Anordnung, Verbindung und Ausführung, so willkürlich und prosaisch zugleich in unorganischer Aufreihung bekannter und kleiner Anekdoten, statt einer mit Kunstgeschmack aufgebauten und in würdigem Ernst abgewickelten Handlung, er verfahren ist, so lästig fällt er durch ein Pathos, das gerade da, wo er es einschiebt, nie an seiner Stelle ist, und durch einen vermeintlichen Humor, der mit der Situation, deren er sich bemächtigt, in ästhetischem Widerspruch steht.

Mit der Mangelhaftigkeit und Oberflächlichkeit der ganzen Anlage zu versöhnen, ist die ebenso flüchtige als holprichte Sprache nicht geeignet, mit so vielem Bombast subjektiver Gedankenzugaben sie auch immer durchflochten ist und uns die Eile vereitelt, mit der wir hindurchzukommen das dringende Verlangen empfinden. Die Metaphern und Sentenzen, mit denen der Autor die Magerkeit und Hohlheit seiner Charakteristik und Erzählung aufputzt, nehmen uns den letzten günstigen Ausweg, das Ganze für eine Skizze zu erklären; leider will es ein Fertiges, ein Vollbrachtes sein!

Und doch — welcher Ueberschwang von Thatsachen und Conflikten, von Motiven zu Situationen und Seelengemälden, von starren, großen, schönen und edlen Charakteren, von Schuld und Sühne, liegt in dieser Geschichte, gleichsam, wie gediegenes Gold, zu Tage!

Unser Autor hat uns nichts erweckt, als die Hoffnung, daß einst ein Anderer den Schatz heben werde.

Wir bedauern uns so aufrichtig, wie ihn, daß wir dies herbe Urtheil abgeben mußten. Aber Angesichts des Stoffes durften wir uns auch dem Autor gegenüber mit den Euphemismen nicht befassen, mit denen sonst eine falsche Kritik sich aus der Verlegenheit zu ziehen pflegt.

Hat der Verfasser wirklich Talent, und (was wir gern glauben) wahre Liebe zur Sache, so wird er uns — wenigstens später! — dankbar sein, daß wir ihn aus täuschenden Träumen zu klarer Selbsterkenntniß und frischwagender Umkehr, zum Ernst und zur Wahrheit der Kunst weckten.

Für Museen, Lesezirkel, Schul- und Privat-Bibliotheken!

Die **Deutsche Wochenschrift**, herausgegeben von **Karl Gödeke**,

welche vom nationalen Standpunkte aus über die wichtigeren Ereignisse der Zeitgeschichte orientirende Aufsätze bringt und über die Resultate der historischen sowohl als der angewandten Wissenschaften in allgemein faßlicher Form Rechenschaft giebt, dabei über die hervorragenden Erscheinungen auf dem Gebiete der Literatur, der bildenden Kunst und der Musik Bericht erstattet, wird auch für die Folge durch gediegene Abhandlungen sich die Achtung und Anerkennung zu bewahren suchen, welche seit ihrem Bestehen von den verschiedensten Seiten ihr zu Theil geworden ist. — Das erste Quartal, welches jetzt vollständig und in allen Buchhandlungen zur Ansicht zu erhalten ist, enthält unter Anderm:

Lorelei. Eine Oper von Emanuel Geibel. — Revolution in Lübeck. Wullenwever's Emporkommen. Von G. Waitz. — Die Herrschaft Knyphausen und der Bentinck'sche Successionsstreit. Von E. Wippermann. — Die jüngsten Studien über die Geschichte der Hansa. Von F. W. Barthold. — Die Bauernspiele in Innerösterreich. Von K. Weinhold. — Das Luzerner Neujahrspiel und der Henne des Neuchlin. Von H. Grimm. — Die ersten Vorschläge zur Gründung einer deutschen Kriegsflotte. Von C. Klopp. — Kleidertrachten der Jahrhunderte. Von W. Andreae. — Nationalismus und Romantik. I. II. Von H. Kirchner. — Deutsche Philologie. Von K. Weinhold. — Deutsche Industrieausstellungen. Von K. Karmarsch. — Venedig 1853. I. II. Von Karl Rosenkranz. — Die Mythologie im Volke. Von Th. Colshorn. — Der Stahlhof in London. Von F. W. Barthold ꝛc.

Die nächsten Hefte bringen Mittheilungen von **Geibel, Gervinus, Grimm, Hettner, Klüpfel, Kurtz, Lappenberg, O. Ludwig, Masius, Minckwitz, Mügge, Müller von Königswinter, Passow, Pott, Roßmäßler, Rückert, Stöber, Carl Vogt** u. A.

Allwöchentlich erscheint ein Heft von 2 Bogen gr. 8. in Umschlag. Preis des Quartals 2 Thlr.

☞ Alle Buchhandlungen und resp. Postämter nehmen Bestellungen an.

Verlag von **Carl Rümpler** in **Hannover.**

So eben erschien in meinem Verlage:

Afra Veit,

oder:

Eine Zeit der Kämpfe.

Roman von der Verfasserin der „Sommerreise".

2 Bde. 8. Preis 3 Thlr.

Heinrich Schindler.

Bei **F. A. Brockhaus** in **Leipzig** erschien so eben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Förster (Ernst), Gedichte. 8. Geh. 24 Ngr. Geb. 1 Thlr.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 8. Donnerstag, den 20. April. 1854.

Inhalt: Der deutsche Christus. Funfzehn Canzonen von Karl Candidus. — Album des literarischen Vereins zu Nürnberg. — Das Maskenspiel des literarischen Vereins zu Nürnberg.

Der deutsche Christus.

Funfzehn Canzonen von Karl Candidus.

Leipzig. Hirzel. 1854.

Indem wir uns anschicken, über das vorgenannte Gedicht ein Referat für das Literaturblatt des Deutschen Kunstblatts abzufassen, machen wir uns allerdings gegenwärtig, daß an dieser Stelle eine theologische Abhandlung nicht an ihrem Platze sein würde. Allein dessen ungeachtet vermögen wir in dem vorliegenden Falle nicht ganz über einige Erörterungen hinwegzukommen, die auf dem Gebiete der Theologie liegen, wenn wir anders eine Characteristik des Inhaltes unseres Gedichts für einen wesentlichen Theil der hier von uns zu lösenden Aufgabe halten, und uns nicht mit der Betrachtung desselben rein von seiner formellen Seite begnügen wollen. Freilich, wenn wir der Auffassung beizustimmen vermöchten, die Jakob Grimm, der den „deutschen Christus" bevorwortet, über den Dichter desselben ausspricht, so würden wir jener Erörterung vollständig überhoben sein. Ihm scheint sein „eigenstes kennzeichen" eine „mit dichterischer besonnenheit überall gepaarte schwärmerei" zu sein, „und steigender funken art ist es, zu schwärmen." Allein damit ist, wie wir glauben, dem Standpunkte und der Auffassungsweise des Dichters ihr volles Recht nicht geworden. Schwärmerei ist unseres Erachtens von religiöser Begeisterung nicht der Art, sondern nur dem Grade nach verschieden. Wo die Erregung des religiösen Gefühls so mächtig wird, daß sie alles, was einerseits an Spekulation und andrerseits an Leidensfähigkeit und Thatkraft auf diesem Boden wurzelt, mit ihren hochgehenden Wogen überfluthet, da sind wir berechtigt, von Schwärmerei zu sprechen. Ihr eigenstes Wesen besteht in dem gestörten Gleichmaaß der religiösen Lebensbewegungen und sie ist daher überall mehr ein Ausdruck der Schwäche als der Stärke dieser Funktionen. In dem vorliegenden Gedichte haben wir es, unseres Dafürhaltens, mit einer andern, und nicht sowohl mit einer krankhaften als mit einer eigenthümlichen, aber in sich berechtigten religiösen Auffassungsweise zu thun. Karl Candidus ist ein Mystiker, und wir dürfen nach dem eben Gesagten kaum hinzufügen, daß wir dies Wort hier in seiner edelsten Bedeutung verstanden wissen wollen. In allen Erscheinungen der sichtbaren Welt sieht er nur Andeutungen des Unendlichen, und in den vergänglichen Formen, Farben und Tönen schaut er nur das unendliche in ihnen verborgene Leben, den ewigen Geist, der sich überall auf das Mannigfaltigste abbildet, aber nur dem in Andacht beschauenden Gemüthe offenbar werden kann. In dieser Richtung schreitet die Anschauungsweise unseres Dichters selbst bis zu jenem Non Ego älterer Mystiker fort, welche in der Selbstvernichtung, bei der das eigene Ich dem an seine Stelle tretenden Gotte weicht, die höchste Stufe der Vollendung aber auch den höchsten Grad der Seligkeit erblickt. So singt er S. 16:

> Ach, wie kann ich mich denn anders wiederfinden,
> Als wenn bis zum Erblinden
> Ich mich verliere ganz in deinen Hulden?

Und unmittelbar darauf:

> Stets ist aus Nichts das Sein hervorgegangen.
> So will ich neu stets mich in dir vernichten,
> Neustets verfälschter Selbigkeit neu sterben —!

Der flüchtigen Betrachtung kann es wunderbar erscheinen, ein derartiges geistiges Produkt inmitten der gegenwärtigen Zeitbestrebungen auftauchen zu sehen. Wir hören von allen Seiten, wir lesen in allen Blättern, daß die Gegenwart hingenommen sei von dem Suchen nach sinnlichem Genuß, von der Frage nach Förderung der materiellen Interessen, und nun tritt hier eine Erscheinung uns entgegen, die mit alle dem nicht nur nicht das Mindeste gemein hat, sondern in ihrem innersten Wesen jenen herrschenden Zeitrichtungen diametral entgegengesetzt ist. Wir würden Anlaß zu einer Orientirung über diesen Zwiespalt in der Erinnerung daran finden, daß es auch auf dem Gebiete, auf welchem die Bewegungen nach den strengsten mathematischen Gesetzen erfolgen, Kometen giebt, die plötzlich aus unerschauten Himmelstiefen auftauchend, eigne, nicht vorberechnete Bahnen wandeln, wenn wir nicht in der Lage wären, durch einen Rückblick in die Vergangenheit das Verwunderliche der hier in Rede stehenden literarischen Erscheinung uns als ein fast mit innerer Nothwendigkeit Eintretendes gegenwärtig zu machen. Schon einmal nämlich, und zwar im vierzehnten Jahrhundert, hat in unserem Vaterlande die christliche Mystik an Johann Tauler, Heinrich Suso, Konrad von Weissenburg und Anderen ihre geistvollen und beredten Vertreter gehabt. Jene Zeit liegt weit genug hinter uns, um die Genesis dieser Richtung mit voller Klarheit zu überschauen. Damals entwickelte sie sich aus den in der Zeit vorhandenen Gegensätzen. Der eine derselben war der Verfall des kirchlichen Lebens. In der Gemeinschaft, die mit der anmaaßenden Benennung einer allein seligmachenden prahlte, fanden jene Männer die Befriedigung ihrer tiefsten und heiligsten Bedürfnisse nicht, und so suchten sie dieselbe in der stillen Einkehr in die innere geistige Welt, bis wohin die Zerwürfnisse des äußeren Lebens nicht reichten. Der andere jener Gegensätze war die kalte Verstandesrichtung, welche die scholastische Theologie eingeschlagen hatte. Tiefere Gemüther konnten durch ein Christenthum, das in der Spekulation aufgegangen war, nicht befriedigt werden; es widerte sie an, daß man das Göttliche in haarscharf gespaltene Begriffe fassen wollte. Begreifen wollten sie es nicht; sie wollten es haben,

wollten es genießen, und so versenkten sie sich in jene Tiefen des Göttlichen, in denen, wie Suso sagt, das eigene Ich wie ein Tröpflein Wassers in einen Becher Weins zerrinnt. Und nun fragen wir diejenigen, welche der Gestaltung des religiösen Lebens in der Gegenwart mit aufmerksamem Blicke gefolgt sind, ob in ihr nicht ähnliche Gegensätze vorliegen, wie jene, welche das vierzehnte Jahrhundert charakterisiren, und ob wir Ursach haben, es uns Wunder nehmen zu lassen, wenn aus den gleichen Faktoren ein gleiches Produkt wie damals sich entwickelt? Wahrlich, wenn es möglich wäre, die Erscheinungen auf dem Gebiete des Geisteslebens in so scharfe Formeln zu fassen, wie wir dies mit meßbaren Größen vermögen, so würden wir den Fortgang in der Entwicklung des Lebens der Menschheit mit mathematischer Genauigkeit im Voraus zu berechnen im Stande sein und zu einer Phänomenologie des Geistes im kühnsten Sinne des Wortes gelangen.

Doch wir müssen einlenken, um zu unserem Dichter und seinem Werk zurückzukehren. Wenn wir bis hierher den Standpunkt beider im Allgemeinen bezeichnet haben, so kommt es nun noch darauf an, denselben in seiner vorliegenden Besonderheit näher zu characterisiren.

Zuvörderst ist es ein mindestens der Erwähnung werthes Zusammentreffen, daß Johann Taulers Geburtsort, Straßburg, auch die Geburtsstätte der mystischen Richtung unseres Dichters ist. Bedeutsamer aber und für die religiöse Anschauung desselben bezeichnend ist es, daß diese Anschauung plötzlich wie eine höhere Gewalt über ihn kommt. Er ist sich des Momentes dieser geistigen Conception deutlich bewußt, und läßt sich darüber am Anfang der zweiten Canzone folgendermaaßen vernehmen:

Tag unter allen Tagen mir gesegnet,
An dem der Heiland geistig mir erschienen,
O Tag des Heils, dein werd ich stets gedenken!
Ich fuhr dahin auf blanken Eisenschienen,
Längs den Vogesen hat es fern geregnet,
Ich kam von Straßburgs hoher Schule Bänken
Und ließ in sich versenken
Den Geist sich zu erinnernder Betrachtung.
Da war's, da sah ich ihn, den großen Stillen,
Da trat er, mir zu Willen,
Hervor aus rings aufdämmernder Umnachtung,
Und die ihn da umstrahlt, die hellen Strahlen,
Sie blitzten gleich Türkisen und Opalen.

Wir finden in diesem auf Zeit und Stunde anzugebenden Hereinbrechen eines höheren Lichtes oder — wie mit gleichem Rechte gesagt werden kann, — Hervorbrechen eines im Innern längst schlummernden Keimes nichts Unglaubliches, kaum etwas Wunderbares, denn Natur und Geschichte bieten dafür Analogieen in reicher Fülle dar. Auch werden wir bald inne, daß das, was scheinbar so unerwartet, so zusammenhangslos emporschießt, sich darum keineswegs den Gesetzen menschlicher Entwicklung entzieht. Denn wir haben Gelegenheit, wahrzunehmen, daß die beregte Richtung des Verfassers anfangs bei ihm noch in den ersten Stadien ihrer Entfaltung begriffen, und noch nicht zum vollen Durchbruch gekommen ist. Am unverkennbarsten zeigt sich dies darin, daß er sich namentlich in den ersten Canzonen noch häufig der Terminologie derjenigen philosophischen Lehrer bedient, denen er auf „den Bänken von Straßburgs hoher Schule" gelauscht hat. So heißt es S. 10:

Den Punkt, aus welchem Gott die Welt beweget
Zur Rückkehr aus der Endlichkeit Verneinung,
Ihn sah ich im Gekreuzigten —

und S. 14:

— — Elend scheinen
Müßt ihr mir vollends, wo ihr vor mögt wenden
Das Selbstvergegenständen;

so wie S. 15:

Gefühl der Selbigkeit im Unterschiede,
Gefühl des Unterschiedes in der Einheit
Ist heißer Durst und frischer Trunk der Liebe.

Aber je weiter das Gedicht fortschreitet, je mehr sich der Verfasser in seinen Gegenstand versenkt, desto freier wird er von diesen Fesseln, welche die Schule seinem poetischen Empfinden und Darstellen anlegt, und wir stehen nicht an, in dieser Wahrnehmung eines Fortschritts innerhalb des vorliegenden Werkes selbst eine Gewähr für die Zukunft des Dichters zu erblicken. — Ob wir aber mit gleicher Zuversicht der Fortentwicklung auch seiner christologischen Auffassung entgegensehen dürfen, darüber läßt uns das, was augenblicklich vorliegt, mindestens zweifelhaft. Zur Zeit hat der Verfasser in dieser Beziehung die Traditionen der philosophischen Schule, aus der er hervorgegangen ist, noch nicht überwunden. In Beziehung auf das Thatsächliche in dem Leben Christi gilt ihm gleich,

ob er lebte als Erdenkind,
Ob anders, gleich gilt, wann und wo er lebte; (S. 10)

und wenn es bald darauf (S. 11) heißt:

Mir mochte freilich stets auch klarer werden,
Daß er im Wesentlichen war auf Erden,
Mir mochte das Geschichtliche begründen
Theilweise sich und ründen —

so wird uns Niemand zumuthen, in diesem „theilweise" ein Bekenntniß zu dem historischen Christus vernehmen zu sollen. Inwiefern wir den Mangel eines solchen Bekenntnisses an sich beklagen, darüber uns auszulassen haben wir hier keinen Raum; aber das dürfen wir an dieser Stelle nicht verschweigen, daß unter demselben uns auch der Dichter zu verarmen scheint. Jene großartigen poetischen Anschauungen, die sich aus der Auferstehung, der Himmelfahrt, der Wiederkunft zum Gericht unmittelbar ergeben, sind ihm auf seinem Standpunkte vollständig abhanden gekommen, und es liegt zu Tage, welche Verkümmerung dadurch der in Bearbeitung genommene Stoff überall erlitten hat. Wir sind weit davon entfernt, unter dem Hinweis auf diese Thatsache einen Ruf zum Verlassen seines Standpunktes an den Dichter ergehen zu lassen — wenn wir es auf einen solchen abgesehen hätten, so würden wir ihn mit mächtigeren Motiven geltend zu machen wissen —; aber wir können nicht umhin, hier die Thatsache auszusprechen, daß auch die reichste ideale Schöpfung hinter der in der Geschichte selbst niedergelegten Fülle immer zurückbleibt.

Was den Dichter veranlaßt hat, sein Gedicht „der deutsche Christus" zu betiteln, darüber nähere Auskunft zu geben, hat ihm nicht gefallen. Unter diesen Umständen muß es gestattet sein, auf die Erklärung des Vorredners zurückzugehen, der, wie wir annehmen dürfen, in der Lage war, sich genauer über die Absicht des Dichters zu unterrichten. Jak. Grimm sagt: „offenbar ist die meining, dasz er einen Christus in deutschem sinn aufstelle, wie ihn deutsche gemütsart und gedankenerhebung gefunden, gehegt und erkannt hat, seit durch die reformation herz und glaube gelöst und frei gemacht, und jener kalte, allgemeine Christus der katholischen kirche aufgehoben wurde." Wir können dieser Erklärung nicht beitreten, zunächst schon deshalb nicht, weil, wie wir nachgewiesen haben, die durch das Gedicht hindurch gehende Auffassung des Erlösers eine bereits der vorreformatorischen Zeit angehörige ist, entschiedener aber noch deshalb nicht, weil weder eine namhafte deutsche theologische Schule, noch eine deutsche kirchliche Gemeinschaft, am wenigsten aber das Gesammtbewußtsein des deutschen Volkes jene Auffassung bis jetzt zu der ihrigen gemacht hat. Sollte, wie wir fast vermuthen, durch die in Rede stehende Bezeichnung angedeutet werden, daß das deutsche Volk sich auf dem Wege zu dieser Auffassung befinde, so wollen wir mit dem

Verfaſſer über dieſe Anſicht hier nicht hadern; jedenfalls aber müſſen wir auch dann noch das gewählte Prädikat als eine Anticipation hinſichts ihrer Berechtigung in Frage ſtellen.

Müßten wir es an dieſer Stelle für einen weſentlichen Theil unſerer Aufgabe erachten, auch die formelle Seite des vorliegenden Gedichtes zu beſprechen, ſo würden wir den Gebrauch ſchwerverſtändlicher Bilder rügen, denn das Bild ſoll den Gedanken nicht verdunkeln, ſondern verklären. Wenn es aber S. 12 heißt:

Wie uns ihr eignes Licht die Sichtbarkeiten
Auf wunderbarer Kunſt Tafelſilber malet,
So malt dein Bild auf ſchlichter Seelen Grunde
Die Klarheit, welche dir, o Herr, entſtrahlet —

und S. 20:

Luſt ward mein heimliches Kohelethweinen —

ſo dürften Wenige den zuerſt angeführten Satz ſinngemäß zu conſtruiren vermögen, und kaum eben ſo Viele wiſſen, daß mit dem Kohelethweinen auf jene Thränen hingedeutet iſt, die Salomo in Betrachtung der Eitelkeit der Dinge dieſer Welt vergoß, als er ſein unter dem Namen Koheleth (der Prediger) in den Canon der altteſtamentlichen Schriften aufgenommenes Buch verfaßte. — Wir würden ferner die mit „wenn", „als", „weil" anhebenden Satzverbindungen bemängeln, weil ſie ſich mehr für die demonſtrirende als die anſchaulich darſtellende, poetiſche Redeweiſe ſchicken. Wir würden endlich vor dem gehäuften Gebrauch der zerriſſenen Reime wie: Vater — auftrat er — aufthat er — deren das Gedicht eine überaus große Zahl enthält, entſchieden warnen. Aber wir würden auch Veranlaſſung nehmen, die ſinnige Tiefe manches kernhaften Spruches, das Ueberraſchende mancher Wendung, die Neuheit mancher Vergleichung als Zeichen unverkennbarer dichteriſcher Anlage anerkennend hervorzuheben. Wir müſſen uns jedoch mit dieſen Andeutungen beſcheiden, und können dem Verfaſſer nur wünſchen, daß er in dem Fortgange ſeines Entwicklungsproceſſes bei einer Ausgleichung des Theologen und des Poeten in ihm anlangen möge.

Album des literariſchen Vereins zu Nürnberg.

(Jahrgänge für 1853 und 1854.)

Wie das Vorwort zum jüngſten (eilften) Jahrgange erwähnt, beſteht bereits ſeit dem Jahre 1840 zu Nürnberg eine Vereinigung literariſch und wiſſenſchaftlich gebildeter Männer, die es ſich zur Aufgabe gemacht hat, in monatlichen Zuſammenkünften einen Kreis gebildeter Familien um ſich zu verſammeln und in demſelben kürzere proſaiſche Arbeiten und poetiſche Gaben vorzutragen, welche, zunächſt nur für die Theilnehmer gedruckt, ſeitdem in weitere Kreiſe drangen und nun ſeit einem Jahrzehend das Material zum „Album" liefern.

Gegenüber der gedankenloſen Vergnügungsſucht einerſeits und der dilettantiſchen Muſikmanie andrerſeits, welche die Muße unſerer Mitwelt faſt abſorbirt, iſt ein ſolches geiſtiges Zuſammenſchließen, eine literariſche Geſelligkeit an und für ſich ſchon ein erfreuliches Zeichen freien Geſchmackes und ſinnigen Strebens.

Aber auch die Wahl der Stoffe, welche wir hier behandelt finden, zeugt von einer ernſten und doch aller Pedanterie ledigen Tendenz und von einem gleichſam gemüthlichen Fleiße der Verfaſſer, woraus nur auf die Begabung und Empfänglichkeit derer, denen dieſe Vorträge gehalten wurden, zurückzuſchließen iſt.

Als die intereſſanteſten ſind uns erſchienen, im 10ten Jahrgange: „Wie kommt es, daß Klopſtocks Meſſias hochgeſchätzt und doch nicht geleſen wird?" und: „Ueber Shakespeare's Hamlet", von J. L. Hoffmann und Heinrich Wölffel; im 11ten Jahrgange: „die homeriſchen Frauen" und „Ueber Gutzkow's Ritter vom Geiſte", beides von Hoffmann; Abhandlungen, deren Lektüre nicht blos unterhaltend, ſondern anregend und nach mancher Seite hin aufklärend wirken und zu empfehlen ſind.

Die poetiſchen Zugaben ſind freilich im Durchſchnitt beſſer gemeint, als gelungen; aber in der Beſcheidenheit, mit welcher ſie hintennach ziehen, entſchlüpfen ſie leicht der Kritik, die zuweilen ſich genügen läßt, zu denken:

„Aber treff' ich dich draußen im Freien — —!"

Das Maskenſpiel des literariſchen Vereins zu Nürnberg.*)

Nürnberg iſt und bleibt eine unvergleichliche Stadt — unvergleichlich einmal wegen ſeines Philiſteriums, welches, zehrend von altem Bewußtſein und neuem Gelde, hier lebt, als ob Gott im Anfange nicht die Welt, ſondern Nürnberg geſchaffen hätte, unvergleichlich andrerſeits wegen des echt gemüthvollen, deutſchen Humors, der im Gegenſatze zu jener Richtung ſich geltend macht und ſich noch immer als das beſte Element erweiſt, in dem eine Germaniſche Seele ſich bewegen kann, ſo lange wir dagegen nichts Anderes einzutauſchen haben, als die vornehmthuende Blaſirtheit anderer Städte und Länder. Als ein Hauptſitz dieſes freieren Bewußtſeins iſt unter Anderem der hier am Orte ſeit 14 Jahren beſtehende literariſche Verein zu betrachten, welcher, geſtiftet von dem verdienſtvollen J. Merz, Beſitzer der Buchhandlung Bauer und Raspe, jetzt gegen 400 Mitglieder zählt, alle 4 Wochen ſeine größeren Verſammlungen hält und durch populäre Vorträge einzelner Mitglieder gleich ſehr zur Unterhaltung und Belehrung ſeiner aus Herren und Damen beſtehenden Zuhörerſchaft beiträgt. Für den Fremden, der eingeführt in dieſen Kreis eintritt, iſt es ein höchſt überraſchender, bald ebenſo angenehm wirkender Eindruck, wenn er ſtatt einer ſchwarz befrackten Geſellſchaft, die er bei Nennung eines literariſchen Vereins vielleicht erwartete, in großem, wohl decorirtem Saale, an hundert kleinen Tiſchen gruppenweiſe zerſtreut, eine bunte Geſellſchaft findet, die Herren mit dem unvermeidlichen Biere, die Damen mit weiblichen Handarbeiten beſchäftigt, beide aber aufmerkſam dem Gange eines poetiſchen oder proſaiſchen Vortrages folgend, deſſen Wirkung auf den heiter oder ernſt geſtimmten, ſtets aber unbefangenen Geſichtern ſich abſpiegelt. Ein Hauptträger dieſes Vereins iſt gegenwärtig der geiſtreiche Profeſſor Hoffmann, deſſen gediegene, oft mit dem köſtlichſten Humor gewürzten Vorträge ſtets aufs Aeußerſte willkommen geheißen werden. — Im Sommer werden Ausflüge ins Freie gemacht; gegen den Schluß des Jahres in einem Album des Vereins die bis dahin vorgekommenen Vorträge auch dem größeren Publikum übergeben. Auch ein Maskenball wird alljährlich abgehalten, der beſonders in dieſem Winter glänzend ausfiel und namentlich durch ein Maskenſpiel, eine Art Ariſtophaniſcher Komödie verherrlicht wurde, das, von dem genannten Prof. Hoffmann verfaßt, wegen ſeines ſinnvollen Inhaltes ſowohl als ſeiner wohlgelungenen Form auch in weiteren Kreiſen bekannt zu werden verdiente. Der Gang des Stückes iſt ungefähr folgender. — Der ehemalige Famulus des Fauſt, Wagner, in ſeiner unvergänglichen Eigenſchaft als Pedant, iſt mit der Zeit ſoweit fortgeſchritten, daß er in unſern Tagen zum Schulmeiſter vorgerückt iſt.

---

*) Von anderer Hand.

Wir sehen ihn an seinem Schreibtische vor aufgethürmten Schulheften, an die er wie Prometheus am Kaukasus geschmiedet zu sein sich beklagt. Corrigiren ist sein Leben und Leiden, seine einzige Freude Kasperle; sein Diener und Getreuer, der ihm das Feuer heizt und den Kaffee braut. Die Leiden des Geplagten zu mehren erscheint ein Schülertroß, der ihm neue Arbeit bringt; zugleich aber auch Faust, der ihn mahnt, auch der Gegenwart ihr Recht zu schenken und ihn einladet, ihm zu den Literaten zu folgen, die heute ihren Maskenball feiern. Wagner aber mag davon Nichts hören; die Gegenwart hat keine Reize für ihn; er lebt nur der alten Zeit, der Griechenwelt, die in besseren Tagen höheren Adel getragen. Er beschwört seinen Meister, ihm einmal die vergangene Zeit heraufzuzaubern. Dieser vollführt unter lauter Begleitung der Musik seine Beschwörung und auf treten in glanzvollem Zuge die alten Helden und Heldinnen, Odysseus und Penelope, Hektor und Andromache, Nausikaa mit ihren Begleiterinnen u. s. w. Letztere führen einen Tanz nach Griechischem Rythmus auf. Wagner ist entzückt; er findet, daß das Griechenvolk sich gerade so geriret, wie er einst den betreffenden locum gründlich explicirt habe. Er redet die Helden und Heldinnen einzeln an, und da zeigt sich seine wahre Natur und — eine feine Beobachtung des Dichters, welcher zeigt, wie einem Pedanten, der dieses nie allein durch die Verhältnisse wird, stets eine eigentlich gemeine Natur, ein kleiner Geist zu Grunde liege. Die Griechen wenden sich mit Verachtung ab, und als Wagner endlich gar der „soliden Wäscherin" auf philisterhafte Weise seine Hand anträgt, da überwindet diese ihre jungfräuliche Schüchternheit und führt mit ihren Gefährtinnen ein Plänchen aus, wodurch der Magister gefoppt und von allem Griechenthum zurückgeschreckt wird. Man führt ihm nämlich unter glänzenden Lockungen verschleiert die Xanthippe zu, die er bald erkennt, und von der er, sogar noch verachtet, sich nur mit Mühe losmacht. — Wagner wird nun Germanist, er studirt Grimms Grammatik und schwärmt für das Mittelalter. Faust beschwört ihm auch dieses. Landgraf Hermann erscheint mit der Landgräfin, umgeben von Rittern, Troubadours u. s. w. Ein Minnehof und Gesangwettstreit wird in aller Form aufgeführt; Tänze in mittelalterlicher Weise entfalten sich in reichster Pracht. Kasperle mischt sich ein und wird als Narr wohl aufgenommen; Wagner drängt sich vor und wird wie oben zurückgestoßen. Er verzweifelt: „den Thoren nehmen sie auf und den Weisen verachten sie, sie haben sich selbst gerichtet." Seine einzige Hoffnung ist noch in der Zukunft; er läßt Faust keine Ruhe, bis er ihm auch diese zeigt. Ein übertriebenes Zerrbild der Gegenwart erscheint: Russenthum und civilisirte Barbarei; Emanzipation der Jugend und des weiblichen Geschlechts; Civilehe auf ein Jahr und Californische Goldwuth, schreibende Tische und unterseeische Telegraphen-Eisenbahnen. Wagner verliert allen Glauben und rafft nur noch in einer Erinnerung aus dem Alterthum seinen letzten Muth zusammen, um wie Seneca sich die Ader zu öffnen und wenigstens für seine Person ehrenvoll aus dem Spiele zu scheiden. Er fordert von Faust eine Badewanne, dieser aber winkt ungesehen und noch rechtzeitig erscheint der Genius der Menschheit, wie er in allen Zeiten lebt. Dieser weist so kräftig wie schön Wagnern in die Gegenwart zurück, die zwar kein Eden, doch Gottes Land biete, das durch Arbeit und Vernunft in ein Paradies umzuwandeln in unserer Macht stehe. Wagner hat soviel menschliches Gefühl, das zu hören und zu begreifen. Er ist wie umgewandelt, fühlt sich leicht und lebensfroh, eilt mit Faust zum Ball und kommt noch eben früh genug zur Polonaise.

Das Ganze wurde, in zahlreicher Theilnahme — natürlich von Dilettanten — aufgeführt, aber hatte vollkommenen Erfolg. Die Hauptrollen wurden gegeben, wie es nur zu wünschen war. Was dem Ganzen etwa an Routine fehlte, ersetzte reichlich die natürliche Anmuth der Nürnberger Damen, so daß auch ein Kenner, wenn nicht befriedigt, doch über alle Befriedigung hinaus entzückt sein mußte. — Uebrigens that diese Aufführung schlagend dar, daß unsere Zeit völlig reif für die Aristophanische Komödie ist, und daß nicht sowohl das Feld, als der Ritter fehlt, der sich darauf umhertummelt. Es giebt jetzt Fragen und Prinzipien genug, die das allgemeine Interesse erregen und deren Behandlung auch polizeilich erlaubt ist. Wir sind sogar im Vortheil, daß wir deren noch mehr haben, als Aristophanes, und dazu als Folie einen noch reelleren Begriff der Menschheit und Menschlichkeit. Wir dürften durchaus nicht allein, wie es früher die Meinung war, auf Politik und Fürsten herumhämmern.

In Miniatur-Ausgabe erschien so eben bei **F. A. Brockhaus** in Leipzig und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Zwei Rosen,

oder:

Das Hohe Lied der Liebe.

Von **Julius Sturm.**

Geh. 12 Ngr. Geb. 16 Ngr.

Ein neuer Liedercyklus von **Julius Sturm**, der sich durch seine kürzlich schon in **zweiter Auflage** erschienenen „Gedichte" (geh. 1 Thlr., geb. 1 Thlr. 10 Ngr.) und „Fromme Lieder" (geh. 24 Ngr., geb. 1 Thlr.) rasch einen großen und wohlwollend theilnehmenden Leserkreis erworben.

So eben erschien in meinem Verlage:

Sigelind.

Ein Normal-Lustspiel.

Aus dem Sanscrit eines Wiener Originals in das Pracrit allgemeiner teutscher Nation frei und getreu verdollmetscht

durch

Wilhelm von Merckel.

Eleg. geh. Preis 20 Sgr.

Heinrich Schindler.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 9. u. 10. Donnerstag, den 4. Mai. 1854.

Inhalt: Eritis sicut Deus. Ein anonymer Roman. — Prinz Minnewin. Von W. Müller v. Königswinter. — Zeitung. Berlin.

Eritis sicut Deus.

Ein anonymer Roman.

Drei Bände. Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses. 1854. 8.

Wohl oder übel sind wir Deutsche für die laufende Periode der Europäischen Geschichte einmal in den Ruf gekommen, das philosophische Volk zu sein und so darf es nicht Wunder nehmen, von Zeit zu Zeit bei uns auch Romane auftauchen zu sehen, welche die Philosophie selber zu ihrem Gegenstand nehmen. Zu dieser Classe gehört auch der vorliegende Roman, welcher das Thema der Gutzkowschen Wally wieder aufnimmt, daß das Weib dem Untergang verfällt, wenn es sich der Philosophie bemächtigen will. Er nimmt aber die Philosophie in derjenigen radicalen Richtung auf, die bei uns unter dem Namen der Junghegelschen bekannt genug ist und stellt als ihren Repräsentanten einen Aesthetiker hin, der Alles nicht sowohl sub specie aeterni als zunächst sub specie pulcri auffaßt, so daß die Schönheit oder Häßlichkeit der Erscheinung nothwendig sein wesentlichstes Interesse ausmacht und die tieferen Fragen der Philosophie so wie die ernstern Versuche zu ihrer Lösung dagegen zurücktreten. Der Roman schlägt von dieser Seite auch in die Classe der Kunstromane. Dem Philosophen wird ein Maler gegenübergestellt. Lebende Bilder, theatralische Aufführungen, Gemälde aus der heiligen Geschichte, Landschafterei, Poesie, nehmen wohl die Hälfte des Raumes hin und der eigentliche Gehalt der hierbei geäußerten Betrachtungen gehört ganz der Hegelschen Philosophie an.

Es würde eine sehr weitschichtige Precedur erfordern, das Urtheil über diesen Roman durch Belagstellen aus ihm zu motiviren. Für ein abkürzendes Verfahren sehen wir uns deshalb genöthigt, den Inhalt desselben verweg in gedrängten Zügen anzugeben, weil wir ohnedem einem mit dem Buch unbekannten Leser gar nicht verständlich werden könnten.

Ein junges, schönes, elternlos gewordenes Mädchen, Elisabeth, lebt bei Verwandten in einer kleinen Stadt. Ein Offizier macht ihr den Hof. Seine Bewerbungen mißfallen ihr nicht, allein sie empfindet für ihn keine entschiedene Zuneigung. Ihre Tante neigt zu einer strengen Orthodoxie, welche ihr Gemüth zu beklemmen beginnt. In dieser Situation wird sie mit einem talentvollen Privatdocenten der Philosophie, Dr. Robert Schärtel, bekannt, der, von ihrer Schönheit tief ergriffen, ihre Liebe gleichsam im Sturm erobert. Da er sein Auskommen hat, sie auch einiges Vermögen besitzt, so wird auch schnell zur Heirath geschritten. Vor der Hochzeit auf einem Balle, den sie allein besucht, spricht jener Offizier während des Tanzes seine glühende Liebe zu ihr aus, schützt sie vor der Zudringlichkeit und Unverschämtheit eines Andern, begleitet sie nach Haus, umarmt und küßt sie zum Abschied, duellirt sich ihretwegen am andern Morgen und wird erschossen. Sie eilt zu seiner Mutter, die ihre Theilnahme mit einem Fluch erwidert, der durch ihr ganzes Leben nachdröhnt und den ersten Keim zu ihrer spätern Seelenverdüsterung legt.

In der Universitätsstadt lebt sie anfänglich mit ihrem Manne sehr glücklich, bis ein Maler Bertram in ihre Kreise tritt. Diesen Maler, einen schönen, feingebildeten, in allen ritterlichen Künsten meisterlich bewanderten jungen Mann hat der Philosoph schon früher auf Reisen in Italien kennen gelernt und freuet sich der Erneuerung seiner Bekanntschaft außerordentlich. Mit entgegenkommendem Wohlwollen eröffnet er ihm sein Haus und entzückt sich ebensowohl an seiner classischen persönlichen Erscheinung, als an den Gesprächen, die er, der Theoretiker, mit ihm, dem Praktiker, über die Kunst, ihre Geschichte und ihre Ausübung hat. Elisabeth entwickelt immer mehr eine von ahnungsvollem Instinct und von Grübelei sonderbar gemischte Natur. Eitel, neidisch, ungeschickt in der Wirthschaft, ist sie durch ihre süße Schönheit und Liebenswürdigkeit das überschwängliche Glück ihres Mannes. In die Philosophie, von der sie viel reden hört, möchte sie auch eindringen, allein ihr Mann, so sehr er sie liebt, weißt sie bei dem ersten Versuch, den sie mit ihm macht, entschieden ab, indem er erklärt, daß sich für Frauen der Begriff so wenig passe, als für die Männer die Nadel und daß sie die einfache Wahrheit der Bibel hinnehme und stehen lasse, wie sie steht. (Bd. I. S. 261.) Mit dieser Grübelei, wie denn eigentlich die Philosophie sich zum positiven Glauben verhalte, wird ein zweiter Keim zu ihrer Entzweiung gelegt.

Der Maler aber verliebt sich von Anfang an in Elisabeth und sie wird sich allmälig inne, daß auch sie ihn liebt. Jene Aufführungen lebender Bilder, der Sophokleischen Antigone, Bellinis Romeo und Julie, ein Ausflug auf das Land, ein Unterricht im Landschaftzeichnen, zu welchem die junge Frau Talent hat, bringen die Liebenden in mannigfache Berührungen. Der Philosoph wird zuweilen unruhig, überzeugt sich aber seiner Meinung nach immer wieder von der Nichtigkeit seines Argwohns und bauet zuletzt auf die felsenfeste Treue seiner Frau. Die maaßlose Romanleserei derselben, welche der Ordnung des Haushaltes zu gefährlich wird, bringt ihn dazu, ihr selber vorzulesen und das Buch zu verschließen. So liest er ihr Tristan und Isold von Gottfried von Straßburg vor. Sie aber in ihrer Begierde kann den fragmentarischen Genuß nicht ertragen und borgt sich das Buch heimlich vom Maler. Die zufällige Entdeckung desselben führt zu entsetzlichen Wahrheiten, die Robert (Bd. II., S. 272) mit den Worten endet, daß sie weder sich selbst noch ihr Haus regieren könne und daß sie weder sich selbst noch ihr Haus glücklich machen werde. Dieser Entdeckung folgt aber auch der Ausbruch der Katastrophe. Mit tiefem Schmerz, weil er den Maler gar gern hat und weil er das Unglück seiner Leidenschaft selber tief empfindet, schreibt er ihm die Aufkündigung ihres Umgangs (II., 306), weil „wir unaufhaltsam in Schuld und Elend

ſtürzen müßten, wenn wir nicht noch bei Zeiten unſere Wege trennten. Nehmen wir uns daher zuſammen und erhalten wir unſere Erinnerungen rein und unbefleckt.“ Seine Frau aber geſteht ihm all ihre Fehler und Verirrungen, ſo daß er ſie in ſeiner Rührung über ihre Demüthigung vor ihm, ſogar wegen des Kampfes, den ſie beſtanden, als ein Heldenherz bewundert, und, als ſie ihm ankündigt, daß ſie ſich Mutter fühle, ſie mit Entzücken an ſich preßt und ihr die ſüßeſten Namen giebt (II. 297). Der Maler jedoch kann ſich noch nicht zur Reſignation entſchließen. Durch ein falſches Billet, das ihm eine Intriguantin ſchreibt, läßt er die Geliebte nach einem Gaſthof vor der Stadt verlocken, wo er ihr, unter Beifügung von Papieren und einem Siegelring, leidenſchaftlich eröffnet, daß er eigentlich kein gewöhnlicher Maler, ſondern der Freiherr Otto Bertram von Schuſſen ſei, an deſſen Seite ſie ein ganz anderes Leben führen werde, als in dem beſchränkten Daſein eines ſpießbürgerlichen Profeſſors, der ihre Herrlichkeit zu Magddienſten erniedrige. Dies iſt der dritte und tiefſte Keim zu Eliſabeths Seelenverdüſterung.

Hier würde nun ein anderer Autor das unſelige Weib vielleicht ſchon haben ſterben laſſen, den Malerbaron und Philoſophen irgendwie obenein, allein für unſern Autor fängt nun erſt recht diejenige Geſchichte an, um die es ihm beſonders zu thun iſt, die Geſchichte der Leiden der jungen Frau, der Kämpfe des Philoſophen, des göttlichen Strafgerichts. Bei jener Erklärung des Barons ſchwankt Eliſabeth einen kurzen Moment, verneint ſeinen Antrag, fällt aber plötzlich in einen Starrkrampf, der ſie einer Leiche ähnlich macht. In dieſem Augenblick ſtürzen Verwandte des Barons und ein Hausfreund Roberts, Eberhard, à propos in's Zimmer, zwingen den Freiherrn zur Abreiſe und bringen die wiedererwachte Eliſabeth zu einer Jugendfreundin, Leonore, die an einen Landpfarrer verheirathet iſt, wo ſie ſich wieder erholt. Ihr Mann wird unterdeſſen, da er bei Antritt einer Profeſſur in einer Rede den Pietiſten zugeſchworen, daß ſie ſeine glühende Liebe zur Wiſſenſchaft als offenen Haß gegen ihre Beſtrebungen erfahren ſollten, durch die Intriguen ſeiner Feindin Madelaine vorzüglich, ſeiner Stelle entſetzt und muß ſich mit einem Lehramt am Gymnaſium in der kleinen Stadt Lederburg behelfen. Eliſabeth iſt dieſe Wendung der Dinge inſofern angenehm, als ſie dadurch den für ſie peinlich gewordenen Beziehungen der Univerſitätsſtadt entrückt wird.

In Lederburg verengt ſich das Leben der Gatten. Sie müſſen ſich mit untergeordneten Menſchen näher berühren. Die kirchliche und politiſche Unruhe, welche dem Jahr 1848 voranging, dringt an ſie heran. Robert benimmt ſich mit Vorſicht und Zurückhaltung, da er die gewaltſame Revolution mißbilligt und nur den Weg der Reform für praktiſch hält. Die Frau fängt an, die Kirchen viel zu beſuchen, woran der Mann ſie nicht hindert, aber Miſſionsſtunden zu frequentiren, verbietet er ihr, weil durch ein ſolches Betragen ein zu greller Widerſpruch mit ſeiner Philoſophie erzeugt werde. Sie thut es nun hinter ſeinem Rücken, was ihn höchlich empört. Inzwiſchen geneſt ſie eines ſchönen Knaben, den beide unendlich lieben, und an welchen zugleich der innerſte Widerſpruch ihres Weſens ſich inſofern anknüpft, als ſie das Kind im Glauben an einen perſönlichen Gott erziehen möchte, während er ſich aus der alten Bibel die Ueberzeugung herausgeleſen, daß (III. 219) ein Gott, wenn es einen gäbe, launiſch, grauſam, böſe ſein müßte, daß der Glaube an ihn nothwendig zu Verbrechen und Schlächtereien führen müßte und ſein Kind daher nicht in dieſem verunſittlichenden Glauben großgezogen werden ſolle. Je älter aber der Knabe wurde, um ſo deutlicher erinnerte er an das Geſicht und die Augen des Malerbarons, ein Umſtand, der von der Feindin des Philoſophen, jener ſchon erwähnten intriguanten Dame benutzt wird, durch anonyme Briefe und durch gewiſſe Gemälde des Freiherrn, welche ſie durch Diebſtahl an ſich gebracht, die Hölle der Eiferſucht in Roberts und der Reue in Eliſabeths Buſen zu ſchüren. Robert war in die Ehe mit dem Vorſatz getreten, alle Eiferſüchtelei von ſich zu entfernen. Nie hatte er ſein Weib der Untreue fähig gehalten und ſtill hatte er bei ihr ausgeharrt. Seine Stellung am Gymnaſium hatte er Chicanen halber freiwillig aufgegeben und ſich für den Erwerb auf Schriftſtellerei beſchränkt, der er ſich mit allem Fleiße widmete. In ſolchen Angelegenheiten verreiſt er einmal, findet zufällig auf der Reiſe Gelegenheit, ſich von Eliſabeths Unſchuld gründlich zu unterrichten und kehrt nun ungeduldig mit der innigſten Liebe zu Mutter und Kind zurück. Aber er findet den Knaben todt! Die Mutter, die ihn aus ängſtlicher Sorgfalt zu ſich in's Bett genommen, hat ihn im Schlaf erdrückt und wird nun, als ſie erwacht und das Geſchehene erkennt, wahnſinnig. Drei Monat raſt ſie. Edel und liebevoll trägt er unſägliches Leid und es wird ihm (III. 322) ausdrücklich zugeſtanden, daß er die Schuld vornämlich in ſich geſucht und gefunden und ſeine ſchwere Buße mit ergebenem Sinn auf ſich genommen habe.

Eine gewaltſame Kriſis giebt ſie nun zwar der Beſinnung wieder zurück, allein mit einer völligen Stumpfheit, in welcher ſie nur noch für die Führung der Wirthſchaftsangelegenheiten ein Intereſſe behält und ſich an die Gegenwart ihres Mannes krampfhaft anklammert. Sie liebt ihn nicht mehr, aber ſein Daſein beruhigt ſie. Die Religion ſelbſt iſt für ſie machtlos geworden. Robert in ſeinem verzweifelnden Mitleid verſucht es, ihren Glauben wieder anzufachen, jedoch umſonſt. Da er in ſeiner Niedergeſchlagenheit allmälig auch in troſtloſe Apathie zu verſinken drohet, ſo dringen ſeine Freunde in ihn, ſeine noch zukunftvolle Kraft nicht ganz in dieſem häuslichen Jammer zu verzehren und ſein Leben für die Wiſſenſchaft zu retten. Verwandte des Philoſophen wollen ihm Hülfe angedeihen laſſen und ſchicken ihm zur Erheiterung ein junges Mädchen, Sannchen, das ſie früher gern mit ihm verheirathet hätten. Dies friſche, zierliche, leichtfertige, übermüthige, plauderluſtige Sannchen reizt im Philoſophen nach und nach die Luſt zum Leben wieder an, geht aber auch geradeswegs darauf los, denſelben für ſich zu gewinnen. Da ſie ihn, dem düſtern Starrſinn der Frau gegenüber, angenehm unterhält, ſo bildet er ſich endlich ein, ſie zu lieben, beſchließt, ſeine Frau einer Heilanſtalt zu übergeben und den Ruf nach einer Schweizeruniverſität anzunehmen. Sannchen reiſt ab. Bevor er ſelber abreiſen kann, geräth ſeine Frau durch romanhafte Zuſammenhänge, die wir als zu weitläufig und gewöhnlich bei Seite laſſen wollen, in den Beſitz einer vergifteten Paſtete und vergifteten Flaſche Wein und verfällt auf ein merkwürdiges Experiment. Sie will nämlich erproben, ob ihr Mann auch die Gabe des Vorauswiſſens habe. Sie läßt ihm daher auf ſein Zimmer neben der Paſtete und der vergifteten Flaſche Wein noch anderes Eſſen und andern Wein hinſtellen. Wähle er nun jene Speiſe, ſo werde er geſtraft durch ſeinen Unglauben, wo nicht, ſo werde ſein Götterbewußtſein ihn behüten (III. 527). Der Mann kommt ſpät Abends von Geſchäften ermüdet nach Haus. Sie hört ihn kommen, wartet ein Weilchen, ſtürzt dann auf ſein Zimmer, ſieht, daß er der Paſtete und Giftflaſche wacker zugeſprochen, kreiſcht: Mord! Gift! und flieht in Nacht und Nebel zum Haus hinaus.

Der Mann erhält zwar noch ein Reagens, bekommt heftige Krämpfe und Erbrechen, verfällt aber in ein ſchleichendes Fieber mit fürchterlichen Phantaſieen, bis ihn ſeine geſunde, kräftige Conſtitution errettet. Eliſabeth aber geräth zu einem Manne in einer Vorſtadt, dem ſie einmal Gutes gethan, in der Nähe einer Kirche. Ihr alter Hausfreund Eberhard, und, ganz wunderbar, der Freiherr Otto von Schuſſen, der nämlich nur die ſchöne Gothiſche Architek-

tur der Kirche studiren wollte, finden sich bei ihr ein. Sie verlangt dem Gericht als Gattenmörderin denuncirt zu werden. Mittlerweile aber wird sie am Morgen in die Kirche gebracht, hört eine Predigt, empfängt nachher im Hause des Pfarrers das Abendmahl und stirbt mit der Glorie einer Heiligen, indem Eberhard und der Baron an ihrem Bette knieen.

Die drei Hauptcharaktere sind also Elisabeth, Robert und Bertran. Bei Elisabeth ist durch ihre ausführliche Jugendgeschichte der Schlüssel zu ihrem Schicksal in ihren durch Anerbung und Erziehung überkommenen Eigenheiten gegeben. Bei großer Schönheit, bei großer Herzensgüte, hat sie auch viele Schattenseiten, aus denen sich, ganz abgesehen von dem spätern Bewußtsein ihrer innern Untreue gegen ihren Gatten, die Vernichtung ihres ehelichen Glücks entwickelt. Sie ist eitel, so sehr, daß sie einmal, ohne reiten zu können, sich auf ein Pferd wagt, vor einer Gesellschaft zu glänzen; das Pferd wirft sie ab und sie verwundet sich nicht nur, sondern abortirt auch. Sie ist neidisch auf die Vorzüge anderer Frauen so sehr, daß sie gegen den Wunsch ihres Mannes, um der philosophisch eingeschulten Madelaine nicht nachzustehen, es auch mit der ihrem Gemüth völlig unzugänglichen Dialektik versuchen will. Sie hat gar kein Geschick zur Wirthschaftsführung, so daß Alles drüber und drunter geht und der Mann die Mägde in Ordnung halten muß. Sie ist ungehorsam gegen ihren Mann, auch in wohlgemeinten, vernünftigen Anordnungen desselben. Sie ist lesesüchtig, nicht selten übellaunig, grüblerisch und verheimlicht oft die wichtigsten Vorgänge, deren Eröffnung ihrem Mann eine falsche Auffassung und falsches Handeln erspart haben würde. Großer Entschlüsse, heroischer Aufopferung ist sie gar nicht fähig, wie auch der Philosoph richtig noch vor der Vermählung mit ihr erkennt. Er will aber auch kein starkes Weib, nur ein liebes, süßes, treues.

Dem Philosophen ist der Vorwurf zu machen, daß er gern in einer poetischen Atmosphäre lebt und deshalb nicht ansteht, kleine Spannungen und Conflicte in seinen Umgebungen nicht blos zu dulden, sondern auch wohl mit halbem Bewußtsein zu nähren, ja herbeizuführen. Nichts interessirt ihn so sehr, als die Beobachtung, wie in der Dialektik des menschlichen Handelns Tragik und Komik ineinander übergehen. Aber die trefflichsten Eigenschaften werden ihm zugestanden: persönlicher Muth, Arbeitsamkeit, Offenheit, tiefes Gefühl für alles Schöne, gründliche Kenntniß der Kunst, unbedingte Liebe zu seiner Frau, felsenfestes Vertrauen zu ihrer Treue. Auch ist er selber ihr absolut treu und erst, als er seine Frau geistig für unrettbar verloren hält, und sie ihn durch tückische Aeußerungen ihrer Eifersucht reizt, gelingt es seiner Cousine Sanuchen, ihn einen Augenblick in ihre Netze zu ziehen. Abstrahiren wir von dem nach der Stimmung wechselnden Raisonnement, urtheilen wir nach den Thaten, so müssen wir Robert den Repräsentanten der sittlichen Energie nennen, die bei ihm insofern ganz rein ist, als er, ein Atheist, von keinem Glauben an einen persönlichen Gott, von keinem Glauben an eine jenseitige Belohnung und Bestrafung getragen wird. Er bemühet sich, von der Ehe des Professor Fischmann die Trennung abzuhalten; er bietet Alles auf, die Getrennten wieder mit einander zu versöhnen. Er bringt in Sigwart Falstaff, das einem jungen, von ihm verführten Mädchen gegebene Eheversprechen zu erfüllen. Er ist es, der sich mit Entschiedenheit den schändlichen Intriguen der emancipirten Madelaine entgegenstemmt und Aug' in Auge sie ihres Lugs und Trugs überführt. Er ist es vorzüglich, der in seinem Kreise der Wissenschaft auch die persönliche Würde ihrer Vertreter bewahrt wissen will. Er ist es, der seinem wissenschaftlichen Freimuth zweimal seine amtliche Stellung zum Opfer bringt und in seiner Resignation doch nicht müde wird, weiter zu streben und rüstig fortzuarbeiten. Er ist es endlich, der bei aller Heiterkeit seines Temperaments doch, wo er zur Einsicht in seine Schuld gelangt, tief bereuet und für das, was ihm von Elisabeth Gutes kommt, die innigste Dankbarkeit empfindet, so daß sie seiner Verehrung, Sorgfalt und begeisterten Liebe gegenüber verhältnißmäßig kalt erscheint.

Nun sollte das Verhältniß zwischen Elisabeth und Robert normaler Weise sich so gestalten, wie in einer gemischten Ehe, wo die Frau eine Katholikin und der Mann ein Protestant ist. In einer solchen weiß die Frau, daß nach ihrem kirchlichen Glauben ihr Mann als Ketzer der Hölle ohne Gnade verfallen ist, wird ihn aber, liebt sie ihn, ruhig in seinem, wie er sie, liebt er sie, in ihrem Glauben verharren lassen. Sie wird das Urtheil über diese Differenz dem göttlichen Gericht anheimstellen. Elisabeth aber, statt, wie eine solche vernünftige Katholikin zu handeln, macht ihrem Mann seinen Pantheismus und Atheismus beständig zum Vorwurf und zwingt ihn, widerwillig erst sich gegen sie zu vertheidigen, dann sie auf seinen Standpunkt hinüberzuziehen. Sie kann ihn nicht zu ihrem Glauben bewegen, denn eben diesen Glauben hat er längst verloren, nicht aus Leichtsinn, sondern in Folge ernster Forschung. Ob das Resultat derselben an und für sich richtig, ob die Forschung tief genug gewesen, das ist eine Frage, die nicht hieher gehört, da Robert in dem Roman niemals eine wissenschaftliche Begründung giebt, vielmehr dieselbe immer vorausgesetzt wird. Er kann aber auch die Frau nicht in die Mysterien der Wissenschaft einweihen, eben weil sie eine Frau ist und weil sie einmal das Bedürfniß eines persönlichen Gottes hat und an einen solchen, wie sie in ihr Tagebuch einschreibt, einmal glauben will.

Der Conflikt besteht also darin, daß die Frau ihre natürliche Schranke übersprungen und vom Glauben zur Speculation übergehen möchte, während ihr Gefühl gegen das, was sie in ihrem nächstem Kreise, ja sogar von dem eigenen Manne als Resultat der Speculation vernimmt, ihren äußersten Abscheu erregt, dem sie vorzüglich in ihren Tagebuchbekenntnissen den prägnantesten, ja zuweilen pikantesten Ausdruck giebt. Der Mann befindet sich eigentlich in keinem Conflikt, denn als Philosoph würde er sich mit sich in Widerspruch setzen und unwahr werden, wenn er die Resultate seiner Philosophie, wie trostlos dieselben Andern erscheinen mögen, verleugnen und nicht den Muth der Ueberzeugung haben wollte. Seine Schuld ist also nicht, eine Philosophie zu haben, auch nicht, wie man urtheilen könnte, eine schlechte Philosophie zu haben, denn die Wissenschaft und ihre Resultate hängen ja nicht von seinem Willen ab. Niemand wird einem Charakter, wie der Roberts geschildert ist, Redlichkeit und Ernst der Forschung absprechen. Seine Schuld ist die Inconsequenz, sich gegen seine zuerst angekündigte und befolgte Maxime, die Frau im Gebiet des einfachen Glaubens zu erhalten, durch das Dringen derselben einerseits, wie durch seine Stellung in der Gesellschaft anderseits, dennoch hinreißen zu lassen, sie zur Annahme der Resultate seine Philosophie bestimmen zu wollen.

Jedermann sieht ein, daß jener Conflikt und diese Inconsequenz keine Data sind, einen Roman zu begründen, höchstens einen langweiligen, sogenannten didaktischen zum Unterricht von Studenten und Candidaten, wie wir deren in unserer Literatur ja auch besitzen. Das hat der Verfasser denn auch sehr wohl eingesehen und so bringt er zur glaubenssüchtigen Frau und zum wissensstolzen Mann den Künstleraristokraten, der mit dem Naturell und der Richtung der Frau sympathisirt und an Reiz der Erscheinung ihren Mann weit überragt. Durch ihn nimmt der Roman die Wendung zu der Classe derjenigen, welche den moralischen Ehebruch zu ihrem Inhalt haben und wird in vielen Stücken zu einer nur anders eingekleide-

ten Nachahmung der Wahlverwandtschaften Göthe's, wenn auch derselben nur satyrisch Erwähnung geschieht.

Die Liebe Elisabeths zum Maler ist der Mittelpunkt der romantischen Collisien. Aus ihr entspringt alles Elend, welches Elisabeth und durch sie den Philosophen trifft. Man nehme sie hinweg und man erkennt sofort, daß die theologische Differenz zwischen beiden Gatten nicht solche Herbheit, Heftigkeit würde haben annehmen können, wenn nicht durch die obwohl nur innere Untreue der Frau und durch die mit ihr zusammenhängenden Verwicklungen die eheliche Harmonie zerstört gewesen wäre. Als liebende Gattin hätte Elisabeth dann ihren Mann wegen der für sie so kahl und öde erscheinenden Resultate seiner Philosophie beklagen und bedauern können, nicht aber ihm mit Mißtrauen und Verbitterung, mit Uebellaunigkeit und Kaltsinn seine Philosophie gleichsam zu einem Verbrechen anrechnen dürfen, das er an ihr und der Menschheit begehe. Dann würde sie nicht durch ihr Fragen, durch ihre inquisiterische Nergelei, durch ihre grüblerische Heftigkeit sein ihr so fatales ironisches Lächeln, seinen abweisenden Scherz, endlich seinen Spott und Unmuth herausgefordert haben.

Der Malerbaron ist faktisch ungleich schuldiger, als Elisabeth, ungleich schuldiger, als Robert, aber von dem Autor mit einer eben so großen Schonung, als die teuflisch intriguante noch schuldigere Madelaine behandelt worden. Dies ist ein außerordentlicher Fehler. Der epische Dichter soll mit Unparteilichkeit verfahren. Die sogenannte poetische Gerechtigkeit ist ihm so unentbehrlich, als dem dramatischen. Unser Autor aber nimmt gegen Robert für Elisabeth und noch mehr für den Freiherrn Partei und hebt dadurch die sonst möglichen Wirkungen seines Romans auf, der daher auch, statt in's Tragische, nur in's Traurige, ja was seine patronisirten Lieblinge betrifft, in's Ordinaire, fast Gemeine ausgeht. Seinen Reflexionen und Versicherungen nach soll der Philosoph das Ungeheuer sein, dessen Schanteldialektik allen Jammer angerichtet habe. Der Wahrheit nach hingegen verhält es sich ganz anders. Der Maler kommt zum Philosophen als zu einem alten Bekannten. Wäre er als Baron aufgetreten, so würde Elisabeth sich von Anfang an anders gegen ihn benommen haben, so würde die fraternisirende Intimität Roberts gegen ihn weggefallen sein. Gastfrei, unbefangen eröffnet ihm Robert den Zutritt zu seinem Hause. Daß die Schönheit seines Weibes einen Maler fesselt, findet er eigentlich ganz in der Ordnung, hat aber kein Arg daraus, scherzt darüber und erinnert zum Ueberfluß an die sich von selbst verstehenden Schranken. Er setzt im Maler immer das Kunstinteresse als das erste voraus, während dem verkappten Freiherrn, der ihn hintergeht, seine Leidenschaft das erste ist. In der Tropfsteinhöhle raubt er Elisabeth unsichtbar einen Kuß und benutzt die Kunst nur als Mittel, sich ihr zu nähern. Obwohl ein Freiherr, dessen adlig Wesen sehr gerühmt wird, benimmt er sich doch oft in sehr ungezogener Manier. Er beleidigt die Sängerin Anna in ihrem eigenen Hause auf die ausgesuchteste Weise. Er hält Elisabeth, als sie mit ihm auf einem Sopha sitzt, während Robert ihnen gutmüthig verliest, und sie, seiner Zudringlichkeit sich zu entschlagen, aufstehen will, den Fuß vor und verschanzt sich gegen den Blick des Philosophen hinter Büchern auf dem Tisch. Als seine Leidenschaft ausbricht, packt er Robert bei der Kehle, ihn zu würgen und dieser hat alle Kraft anzuwenden, sich von ihm loszuringen. Als ein Freund Roberts, der Mann jener Sängerin, seiner Leidenschaft widerspricht, fällt er ihn auf offenem Felde mit einem Dolch an und verwundet ihn schwer am Arm. Er ist aber nicht nur brutal, er ist auch böse. Er scheuet sich nicht, die Intriguen Madelaine's und ihre Kunst, fremde Handschriften nachzuahmen, zu benutzen, Elisabeth aus der Stadt zu locken, sie wo möglich zu ver- und zu entführen. Er, der bei dem Professer so viel Gastfreundschaft genossen, ist so gemein, ihn bei seiner Frau auch dadurch discreditiren zu wollen, daß er sie hinweist, wie sie bei ihm, dem Baron, von den niedern Sorgen der Haushaltung befreiet sein würde. Und dieser Mann, der durch Lug und Trug eine glückliche Ehe zerstört, der ein tugendhaftes Weib durch seine Künste der Gefahr des Verlustes ihrer Treue nahe bringt, so daß sie lange nachher noch zuweilen bereuet, die schöne, die süße Sünde nicht genossen zu haben (III. 287), dieser Mann wird von dem Verfasser mit höchstem, fast möchte man sagen, mit unterthänigem Respect behandelt. Alle Lüge, allen Verrath, alle Gewaltthätigkeit soll bei ihm die Macht der Leidenschaft und Jugend entschuldigen. Er geht frei aus, heirathet nach Elisabeths Tode eine standesgemäße Gemahlin, wird fromm und erbauet ein Waisenhaus, dem er Elisabeths Namen giebt. Dem Philosophen werden seine Inconsequenzen schwer genug aufgerechnet und heimgesucht, dem Maler hingegen wird kein Vorwurf gemacht und er wird fast bemitleidet, daß ihm die Entführung Elisabeths nicht gelungen; ja es wird (II. 354) ihm die Beruhigung, daß sie ihm vielleicht gelungen wäre, wenn Elisabeth sich nicht Mutter gefühlt hätte. Als er dies erfährt, findet er ihr Betragen und ihre Entsagung „ganz natürlich."

Der Verfasser bringt nun in seine Darstellung einen Widerspruch, der sein Werk nicht bloß als Kunstwerk zerstört, sondern auch im weitern Fortgang oft widrig macht. Bis zur Katastrophe hin hat er nämlich die eigentlich wirkenden Motive mit richtiger Steigerung dargestellt. Die Liebe Roberts zu Elisabeth ist so wenig, wie die Liebe Elisabeths zum Maler als ein Resultat der Philosophie geschildert, sondern die psychologische Begründung derselben ist festgehalten. Ein Gespräch Roberts mit dem Maler über den in abstracto wahren Satz, daß eine Ehe anfange, in Unsittlichkeit überzugehen, wenn die Liebe aus ihr entwichen sei, kann man wahrlich keine Autorisation des Gatten zum Ehebruch mit seiner Frau nennen, in concreto hier um so weniger, als Robert während dieses Raisonnements nicht nur selber sein Weib innigst liebte, sondern auch an ihre innigste Gegenliebe glaubte. Eine Schuld hat Robert, das Interesse des Malers an seine Frau als eine ästhetische Anregung geduldet und die Folgen, die im Spiel mit solchen Verhältnissen liegen, nicht ernst genug erwogen zu haben. Diese Schuld entspringt aber theils aus seinem eifersuchtlosen, heitern Wesen überhaupt, als aus dem unbedingten Vertrauen zu seiner Frau und seinem Freunde insbesondere. Wird er doch nicht gescholten, daß er seinen Vetter, jenen närrisch humoristischen Eberhard, ebenfalls mit höchster Offenheit und rücksichtslosem Vertrauen in sein Haus zugelassen habe, Eberhard, der doch auch ein Verehrer der schönen Elisabeth war, Eberhard, der ihr näher stand, als selbst Robert, wie schon I. 507 berichtet wird, Eberhard, den sie mit ihrer ausdrücklichen Freundschaft beglückt und den sie prophetisch sogar zur rettenden That für ihr Leben, wenn es einmal Noth thun sollte, bevollmächtigte. Daß Elisabeth ihrem Manne und seiner Philosophie die Schuld ihrer Untreue zuschieben möchte, taucht zuerst II. 235 auf; daß der Maler es thun will, zuerst II. 286, wo er aber doch gegen Roberts Vorwurf, ihn, den Arglosen, hintergangen zu haben, nur das armselige Wort hervorzustoßen weiß, ihn beim Glase Wein die Wahrheit des Satzes gelehrt zu haben, daß Alles einerlei sei. Hinterher aber wird nun wirklich die Vorstellung, daß Roberts Philosophie den ganzen Jammer verschuldet habe und daß auch ihn deshalb in Elisabeths Wahnsinn und Stumpfheit die gerechte Wucht des Geschicks treffe, als ein zweifelloses Axiom festgehalten und nach allen Seiten hin wiederholt, so daß der flüchtigere Leser es glauben muß. In Ansehung des Freiherrn wenigstens ist dies aber eine offenbare Unwahrheit, wenn derselbe auch sogar bei dem Herrn Pro-

feſſor Collegia hört. Der Baron wird von Anfang an als ein in ſich vollkommen ſelbſtändiger, relativ verſchloſſener, fein berechnender, nach Außen ſich in der Gewalt habender Ariſtokrat dargeſtellt, der muttershalb eine Hinneigung zum Katholicismus beſitzt und ſich zur Philoſophie der Univerſitätsſtadt im Grunde mit vornehmer Ironie verhält. Roberts Pantheismus verſpottet er in den köſtlichſten Carricaturen. Eberhard findet einmal (I. 402) ein Bild, da Gottvater liegt, ſchlafend oder todt, und Adam, der den göttlichen Mantel um ſich geworfen hat, ſtürmt herbei und hält ſeinen Zeigefinger dem Gott an die Naſe, um ihm Leben zu geben, und der eben erwachende Gott greift nach dem Leben gebenden Finger, um ſich daran emporzurichten. Der gewaltige Adam trug die Züge unſeres Roberts. Nicht der Philoſoph, ſondern ſeine Frau, nicht die Wiſſenſchaft, ſondern die Leidenſchaft feſſeln den Freiherrn an die höckrige, winklige Muſenſtadt und nicht die Conſequenzen eines Syſtems, das er perſiflirt, ſondern die Sophiſtik ſeines Herzens beſtimmen ſeine Handlungen. Er iſt nicht ein Opfer der Philoſophie, wohl aber der Philoſoph ein Opfer der Leidenſchaft des Barons, ein Opfer der blinden Liebe zu ſeiner Frau, ein Opfer des Vertrauens zu ſeinem Freunde, ein Opfer der Bewunderung ſeiner blendenden Eigenſchaften.

Wenn alſo der Roman den Kampf des Glaubens mit dem Wiſſen zu ſeinem Problem macht, ſo löſt er daſſelbe nicht und endigt mit dem Gefühl einer Täuſchung, indem der Glaube nur der Phraſe nach geſiegt haben ſoll. Eliſabeth iſt keine Gläubige. Sie möchte es ſein und will es zuweilen ſein. Sie widerſpricht in ihren Tagebuchſentenzen ſehr kategoriſch der frivolen Weisheit, welche ſie umrauſcht und ſcheint in der Reflexion oft ſehr hoch zu ſtehen. Aber im Handeln erſcheint ſie ſchwach, voll Mißtrauen gegen ſich und Andere, was ſie (I. 380) ſich zur höchſten Weisheit macht, ja (II. 241) kleinlich und unedel. Gegen den Willen ihres Mannes quält ſie ſich herum mit der Philoſophie, die ſie doch nicht begreift, bekommt ſehr natürlich bei einem Blick in Hegels Phänomenologie Schwindel, macht ſich Auszüge aus Feuerbachſchen Büchern, welche die concentrirteſte Polemik gegen das Chriſtenthum enthalten, nimmt gegen ihren Mann zuweilen einen Ton ironiſcher Ueberlegenheit an, ſteht aber in religiöſer Hinſicht gänzlich gebrochen da. Theils neigt ſie zum heidniſchen Glauben an das Fatum, in Folge des Fluchs, den die Majorin über ſie geſprochen, theils zu einem Judaiſirenden Theismus in Folge der Oppoſition gegen den Atheismus ihres Mannes. Noch vor ihrer Verheirathung macht ſie (I. 172) einen förmlichen Bund mit Gott, durch keine Philoſophie ſich von ihm abziehen zu laſſen und Gott, heißt es, nahm ihr Gebet und ihren Bund an. Dieſen Bund zerreißt ſie ſpäter mit ausdrücklichem Fluch (III. 265), worauf ſofort, wie durch Eberhard (III. 323) erklärt wird, als Strafe unſägliches Elend, die Tödtung ihres Kindes, Wahnſinn und Qual der Eiferſucht über ſie hereinbricht, ihr Gott ſich alſo in der That ganz wie der Altteſtamentliche Rachegott benimmt. Das wahre Chriſtenthum bleibt der Unglücklichen eigentlich fremd und in ethiſcher Hinſicht bergen Roberts Auslaſſungen über Sünde, Strafe, Beſſerung, Wiedergeburt, Schickſal und Freiheit trotz ihrer pantheiſtiſchen Färbung oft mehr ächt chriſtliche Elemente, als ihre nur von Furcht getragenen fataliſtiſchen und theiſtiſchen Anſchauungen. Robert ſoll ſich ſeine Frau, wie er es ſelbſt nennt, leichtſinniger wünſchen. Er ſoll unmerklich in ſteigender Progreſſion durch ſeine Veranſtaltungen, ihrer Grübelei entgegenzuwirken, ihr ſchwere Verſuchungen bereiten. Er ſoll die religiöſen Motive in ihr öfter verkennen, die feineren Mahnungen ihrer zarten Natur überhören, durch Scherz und Witz, die immer aus ihm ſprudeln, ihre ſubſtanzielle Ehrlichkeit beleidigen. Er ſoll ihren Glauben an einen perſönlichen Gott durch ſeinen Spott über den alten Mann da droben, der ihr doch nicht helfen und ihrethalb den Naturlauf der Dinge nicht unterbrechen werde, untergraben und zuletzt, als Sanuchen ihn umgarnt, in unverzeihliche Härte gegen ſie ausarten. Dies Alles ſoll ſeine Schuld ſein. Ihr Eindruck iſt aber dadurch außerordentlich gemildert, daß man ihm die Gerechtigkeit widerfahren laſſen muß, ſeiner Frau, auch wo ſie ſchon höchſt übellaunig wird, immer aufs Freundlichſte zu begegnen, und daß er ſich lange, lange gegen ihre evaluſterne Neugier, vom Baum der philoſophiſchen Erkenntniß zu naſchen, ſträubt und auch ſeine Freunde beſchwört, ihn doch ſein liebes Weib als ein ächtes Weib in ihrem naiven Glauben zu belaſſen. Wäre Robert nicht blos theoretiſch durch den Umſtand, daß er einmal ein Philoſoph iſt, ſondern auch praktiſch der Verſchuldete, ſo müßten wir auch ſeinen Untergang erwarten, der conſequent nur Eliſabeth als moraliſche Ehebrecherin trifft. Wir müßten wenigſtens erwarten, daß er das Irrthümliche und Richtige ſeiner Philoſophie unter den Hammerſchlägen des grauſen Geſchicks, das ihn zermalmt, erkannte. Aber dies iſt nicht der Fall. Aus dem ſchrecklichen Leiden, das er an der Seite ſeiner erſt wahn-, dann ſtumpfſinnigen Eliſabeth durchlebt und ihm zum Schatten werden läßt, aus dem Siechthum, worin ihn die Vergiftung ſeiner Frau geworfen, ſteht er ſtark und kühn als ein begeiſterter Kämpfer für ſeine Wiſſenſchaft wieder auf. Seine ſchmerzlichen Erlebniſſe haben ihn in ſich vertieft, nicht überwunden. Wenn nachträglich in einigen Zeilen ein Wink gegeben wird, daß der Philoſoph ſpäter doch andern Sinnes geworden ſei, die Ohnmacht ſeines Menſchenwitzes eingeſehen und ſich unter Gottes Hand gedemüthigt habe, ſo erfahren wir nicht, warum es doch zu thun war, wie dies geſchehen und die trockene Notiz läßt uns ebenſo ohne Befriedigung, als Eliſabeths rapider Ueberſprung ins Chriſtenthum. Den Proceß dieſer beiden Bekehrungen nicht dargelegt zu haben, iſt ein Hauptmangel der Erzählung.

Wir halten dieſelbe für bedeutend und für charakteriſtiſch genug, um ſo ausführlich, als von uns geſchehen, betrachtet zu werden und unterdrücken ſogar nur ungern die Analyſe einer Menge intereſſanter Nebenzüge. Wir ſind uns keinerlei Parteilichkeit bei unſerer Beurtheilung bewußt, und können daher dem Verfaſſer große Gewandtheit, eine unläugbare pſychologiſche Feinfühligkeit und Anſätze zu wahrhaft künſtleriſchen Intentionen zugeſtehen. Weshalb er aber nicht zum wirklichen Kunſtwerk durchgedrungen, ſondern in einer nur mittelmäßigen Halbidealität ſtecken geblieben iſt, wird aus dem Bisherigen ſchon klar ſein. Es iſt die Tendenz, Göthe und Hegel als die infernalen Träger aller intellectuellen, ſittlichen und religiöſen Corruption unſeres Zeitalters anzuklagen. Dieſe Tendenz hat die individuelle Charakteriſtik überall beeinträchtigt, hat in ihrer Maßloſigkeit die Philoſophie mit der allgemeinen Sündhaftigkeit der Menſchen identificirt und ſie formaler Weiſe auch da als verurſachend wirken laſſen, wo das Temperament, das Gelüſten des natürlichen Menſchen, der böſe Hang des Herzens die an andern Orten auch wieder hinreichend gewürdigten realen Factoren ſind. Daß die Poeſie eines Göthe und die Philoſophie eines Hegel nicht durch einen ſolchen Roman widerlegt ſind, verſteht ſich von ſelbſt. Daß aber auch die Extreme des negativen Junghegelianismus durch die traurige Geſchichte einer Frau, welche das Bedürfniß des Glaubens an einen perſönlichen Gott hat, nicht widerlegt ſind, verſteht ſich auch von ſelbſt, und der Mann dieſer Frau iſt in dem Roman ſelber der Beweis dafür. Er legt ſich von ſeinem Standpunkt der Immanenz Alles zurecht, wenn er auch zuweilen aus gemüthvoller Theilnahme für das Leiden der Frau ihrem Standpunkt der Transcendenz Conceſſionen macht.

Jene Tendenz hat nun die Folge gehabt, daß die Philoſophie nicht mit Ernſt behandelt iſt, wodurch das Intereſſe ihres Gegenſatzes zum Glauben unendlich gewonnen hätte. Die Unterhaltungen

der Philosophen drehen sich fast nur um die monotone Wiederholung der Plattheit, daß Alles einerlei und daß der Mensch der wirkliche Gott sei. Der Ton dieser Unterhaltungen ist ein burschikoser Jargon, eine sylbenstecherische Witzelei. Studenten hinterm Weinkrug, aber nicht Männer werden sich in solchen geschmacklosen Frivolitäten tummeln können, wie sie der Verfasser hier oft in aller Breite mit sichtlichem Behagen absetzt. Besonders Sannchens und Eberhards Albernheiten machen ihm Vergnügen. Nur in Tübingen, als der Universitätsstadt, wo die Geschichte spielt, dürfte es vielleicht möglich sein, diesen lokalen Jargon noch zu genießen. Sannchens Briefe sollen zuletzt dem Spott über die philosophische Wahrheit die Krone aufsetzen. Sie leitet Logik von gelogen ab u. s. w.

Die Dialektik wird durch den Kunstgriff verächtlich gemacht, daß alles Schwanken in den Empfindungen und Entschlüssen der Hauptpersonen als ihr Werk dargestellt wird. Dies Verfahren macht gerade den Eindruck, als wenn Jemand behaupten wollte, das Schwanken der Diplomatie in der Türkisch-Russischen Frage sei ein Produkt der Hegelschen Dialektik.

Alle Versuche, welche Robert macht, der übermäßigen Romanleserei seiner Frau Einhalt zu thun, sie zur ordentlichen Hausfrau zu bilden, ihrem eigensinnigen Hasten durch gesellige Zerstreuung entgegenzuwirken, ihre Thatkraft zu steigern, ihre Talente und Neigungen zu erkunden, werden dem Leser unter dem Namen von Experimenten, welche der Mann mit ihr anstelle, als etwas Gehässiges, schlechthin Verwerfliches insinuirt. Guter Gott, was ist dann nicht Experiment? Die zarteste Frage, der ernsteste Erziehungsplan kann dann so gescholten werden. Unter diesen Experimenten wird das Vorlesen von Tristan als ein kolossales bezeichnet. Man verwundert sich, hier nicht ein Buch aus der Hegelschen Weltanschauung eingeführt zu finden, sondern ein Epos des sonst als so fromm gepriesenen Mittelalters; es ist dies geradezu ein Fehler gegen die Composition. Eben so ist das wirkliche Experiment, welchem Elisabeth ihren Gatten mit der vergifteten Flasche Wein unterwirft, gar kein auf Hegelschem Boden erwachsenes, sondern als ein improvisirtes Gottesgericht wieder ein ganz mittelaltriger Gedanke. Keine einzige der schicksalträchtigen Wendungen der Geschichte ist durch die Philosophie motivirt, wie es der Tendenz entsprechend hätte geschehen müssen.

Robert wird zuerst als ein feinsittiger, ästhetischer Feinschmecker, als ein Mann von energischer Kraft, aber auch von zartem Sinn eingeführt. Später soll er lächerlich und widrig werden. Er wird gegen Ende fast in einen Blaubart karrikirt. Um ihn namentlich bei den Leserinnen zu stürzen, wird er sogar zweimal mit lallender Zunge in schwerer Angetrunkenheit vorgeführt. Ja die Perfidie gegen ihn geht so weit, daß ihm (II. 289) wenigstens in Gedanken die Versuchung zur Päderastie mit dem schönen Freiherrn als ein ästhetisches Experiment schuld gegeben und am Ausgang ein Fiebertraum, worin er seine Apotheose feiert, als ein wirklicher Vorgang erzählt wird, der das Verständniß schon manchen Lesers, wie wir erfahren, gepeinigt hat. Wie viel größer und idealer wäre auch hier die Wirkung gewesen, wenn der Verfasser ihn mit derselben Theilnahme, wie Elisabeth, behandelt hätte, statt ihm, daß er zu viel Vertrauen auf Liebe und Freundschaft gehabt, als unverzeihliche Schuld anzurechnen und sein Unglück, von der Frau in seiner Philosophie nicht verstanden und doch angefeindet zu werden, als nicht vorhanden anzusehen.

Eine andere Folge der Tendenz ist der Cynismus, welchen der Autor für nöthig befunden hat, an den vermeintlichen Consequenzen der Junghegelschen Philosophie Ekel zu erwecken. Besonders im dritten Theil häufen sich dieselbe. Ueberhaupt werden in dem Roman zuweilen Scenen aufgeführt, wie man sie unter gebildeten Menschen kaum für möglich halten sollte. Die Herrn Philosophen sinken mitunter zu ordinairen Lumpen herunter, die sich im Kneipenleben gefallen. Ein Geistlicher, der Robert als einen berühmten Mann besucht und eine Aeußerung desselben über die Ehe mißversteht, giebt ihm den Rath, sich doch nach Alttestamentlichem Brauch eine Magd als Kebsweib zuzulegen, weil die Natur ihr Recht fordere! Eberhard giebt Robert eine Ohrfeige; der Maler packt ihn bei der Gurgel; Elisabeth würgt Sannchen, daß sie schon blau aufschwillt; der Freiherr schnürt in seiner Wuth Eberhard mit einem Gurt zusammen u. s. w. Genug das Balgen und Prügeln ist an der Tagesordnung. Dieser cynische Ultraismus, der bis zur treuen Relation von Gesprächen der Mägde am Brunnen über das Schwangersein geht, läßt selbst unsere Pietisten und besonders unsere pietistischen Aristokraten bedauern, daß man das Buch nicht am Theetisch vorlesen könne.

Die harmonische Gestaltung des Romans hat durch die Sucht, der Philosophie alle Sünden der Zeit aufzubürden, vorzüglich darin gelitten, daß die protestantischen Predigerversammlungen, die Deutschkatholiken, die revolutionairen Umtriebe von 1848 hereingezogen sind. Das Raffinement des Verfassers ist hier oft jesuitisch fein. Robert glaubt natürlich an keine andere Hölle, als an die, welche in der Unseligkeit des Bösen selber und seinen üblen Folgen liegt. Nun soll aber eigentlich dieser Unglaube an die Existenz der Hölle ihm sein Kind tödten. Folgendermaaßen. In einem Club fragt ein roher Schmidt, der mit seinem pietistischen Weibe in Unfrieden lebt, den Philosophen, ob es wahr sei, daß keine Hölle existire? Dieser erwidert ihm erst ausweichend, daß er in seiner Wuth auch in der Hölle sei. Hinterher aber im Affect des Zornes, als er nämlich erfährt, daß seine eigene Frau gegen sein Verbot die Missionsstunden wieder besucht habe, sagt er, daß die Hölle in den lügnerischen, ungehorsamen Weibern existire. In der Nacht nach diesem Gespräch tödtet der trunkene Schmidt sein Weib, entfliehet, macht ein Attentat auf den Fürsten, wobei ihm seine Hand abgehauen, er arretirt, dem Gericht übergeben und auf dem Rathhaus zu Federburg zum Tode verurtheilt wird. Als er in's Gefängniß zurückgeführt werden soll, stellt sich Elisabeths Mädchen, die das Kind trägt, unter die Gaffenden. Der Schmidt bemerkt es und wirft einen Stein nach seinem Kopf, der es jedoch nicht tödtet, nur verwundet. Weshalb er es thut, wird nicht gesagt, man soll es zwischen den Zeilen lesen und erfährt es hinterher aus Elisabeths Reflexionen. Als ob man aber nicht eben sowohl sagen könne, Elisabeth sei Schuld, weil ihr Ungehorsam ihren Mann zum Zorn und zu jener Aeußerung an den Schmidt bestimmte, dessen Frau sie überredet hatte, die Mission zu besuchen!

Von idealen Anfängen verliert sich der Roman endlich in einen engen Empirismus. Die Schilderung des Wahnsinns, der Abgestorbenheit, Dumpfheit Elisabeths ist oft daguerreotypisch treu. Wahrscheinlich sind hier wirkliche Tagebücher einer Kranken und wirkliche Beobachtungen benutzt. Aber es fehlt der poetische Zauber. Die trockene Richtigkeit hat die höhere Wahrheit absorbirt.

Und nun kommen wir zu unserm letzten Worte über das Buch. Gewiß hat der Dichter das Recht, sich aus der Fülle des wunderbaren Weltlaufs, in welchem innerlichst die Gerechtigkeit und Gnade der göttlichen Vorsehung waltet, den Stoff herauszunehmen. Er muß ihn aber von seinen Schlacken reinigen. Er muß die empirische Herkunft vergessen lassen. Er muß die Prosamassen zum Silberblick des poetischen Flusses zusammen schmelzen. Statt dessen wird hier umgekehrt mit Fingern auf die Originale gewiesen, so sehr, daß II. 383, die bekannte Inauguralrede eines berühmten Tübinger Kunstphilosophen excerpirt, daß III. 577, dem Leser, der es noch nicht gemerkt haben sollte, wer unter Robert gemeint sei, in einer

Note das Licht angesteckt, seine Theilnahme am Frankfurter Parlament erwähnt und S. 582 Sigwart Falstaffs Tod ganz accurat mit höhnischem Sarkasmus auf den 18. April 1852 angegeben wird, wo ein derber Conservativer ihm in der Schweiz seinen Dickwanst durchstoßen habe. Diese Manier ist in der That widerlich und kann nicht stark genug gerügt werden. Sie macht diesen Roman zum scheußlichsten Pamphlet, dessen Verfasser sich obenein in die schlechte Unangreifbarkeit feiger Anonymität gehüllt hat. Gutzkow hatte in seinen Rittern vom Geist auch bekannte Persönlichkeiten eingeflochten, aber er nannte seinen Namen, woran sie eventuell sich halten konnten. Wo aber der Skandal der Zweck ist, da muß der heilige Geist der wahren Kunst sich scheu zurückziehen. Der Autor, der offenbar noch auf dem Standpunkt alttestamentlichen Rachegelüstens steht und noch viel Arbeit daran zu setzen haben wird, sich das Wesen des Christenthums zu eigen zu machen, hat die Keckheit, zu versichern, daß nicht menschlicher Kitzel, sondern höherer Auftrag ihm sein Werk eingegeben habe. An eine Inspiration wäre denn noch ein ganz anderer Maaßstab anzulegen, als ein menschliches Kunstwerk. Allein im Namen des heiligen Geistes muß man gegen die Berufung auf seine göttliche Autorität bei einem Buche protestiren, dessen intimste Triebfeder leider die aus dem Hinterhalt tückisch verwundende Schadenfreude ist, weshalb, wie wir eben sehen, eine Anzeige im Deutschen Museum (No. 12) von einem offenbar mit den Tübinger Verhältnissen genau vertrauten Manne das Buch nur als ein injuriöses Pasquill bei Seite wirft. Der vielbesprochene Titel des Buchs: Eritis sicut Deus, wäre daher richtiger durch den andern zu ersetzen: homo homini diabolus!

Prinz Minnewin.

Ein Mittesommerabendmärchen von Wolfgang Müller von Königswinter.

Köln, 1854, bei Dumont-Schauberg.

Ein spanisch Märchen, wie's dort quillt
Aus süßem Volksmund, gab das Bild;
Washington Irving hat's berichtet,
In der Alhambra ward es sein.
Ich pflanz' es an den grünen Rhein,
Gleich manchem Lied, das ich gedichtet.
Wie ich gewählt, war's wohlgethan?
Hab' ich den rechten Ton getroffen?
Ist deutsch das Kleid? — Nur frisch voran!
Ich weiß es nicht, doch will ich's hoffen.

So beantwortet und frägt der Verf. in seiner Widmung an G. Spiller von Hauenschild, und damit geben wir zugleich vorweg eine Probe der beinahe sechshundert Strophen des Gedichts, durch welche ein fröhliches, sinniges und vielfach schnurriges Leben zieht und vorbei huscht, bis mit dem „glücklichen Ende" auf der letzten Seite, vielleicht sogar unverhofft, wieder das alltägliche Licht der Erde hereinbricht.

Es hieße einem Schmetterlinge die Flügel ausbürsten, wenn wir hier verrathen wollten, wie Prinz Minnewin, trotz aller Vorsicht seines Herrn Vaters und trotz aller Pädagogik seines Meisters Weisheld, die Prophezeiung seiner Pathin Lorelei: „viel süße, süße, süße Liebe zu gewinnen, die viele Noth und mancher Wangen Roth blaß macht" auf eigne Faust ins Werk richtet, und seinen eroberten Schatz, mit ergötzlicher Hülfe seiner Flügeladjutanten, Eule und Papagei, aus den böhmischen Wäldern glücklich an den Rhein und unter die Krone bringt.

Mehr zu sagen, wäre Zuviel! —

Wir treten lieber mit dem Dichter selbst bei Seite, um mit ihm ein Wort im Vertrauen zu sprechen.

Daß uns das Gedicht im Allgemeinen wohlgefallen hat, läugnen wir nicht. Die von ihm gewählte Form des Verses hält den frischen, raschen Rhythmus des Ganzen im Gange, und verleiht der Sprache gleichsam einen muntern kräftigen Flügelschlag auf die lange Reise. Gleichwohl haben wir zuweilen ein Ermatten der Fittige wahrgenommen. Der überaus liebenswürdige Stoff, die Waldbühne auf der er meistens spielt, verführt zur Situationsmalerei, welche lyrischen Ergüssen hinreichenden Raum gewähren, ja sie zu fordern scheinen. Diese wollen dann aber in solcher Fülle gegeben sein, daß man dem Dichter nicht anhören muß, er habe sich pflichtig gefühlt, zu diesem Zwecke hier und dort zu verweilen. Er soll das Verlangen zum Verweilen erwecken, nicht voraussetzen. Das giebt denn Momente wo man vermeint, die Mühe arbeiten zu hören, welche gegen die unerbittliche Forderung des Reims und der Strophe ringt. Z. B. S. 250:

O selig erstes Liebeswort!
Wenn du ertönst, sind schon im Port
Die Herzen, die sich angehören.
Ein traulich Plaudern hebet an,
Das erst mit Stammeln leis begann,
Und das mit Rufen und Beschwören
Den Fortgang nimmt und nimmermehr
Zurückkehrt in das alte Schweigen,
Indeß oft rauschend zwischenher
Die Küsse durch die Lüfte steigen.

Der Schluß dieser Strophe giebt uns Gelegenheit eine öfter wiederkehrende Nachlässigkeit im Ausdruck zu rügen, bei der man nicht mehr mit dem Prädikate Derbheit ausreicht, sondern die geradezu unschön und unedel ist. Ein Vers wie:

Das Liebeswort steigt in die Kehle

ist wirklich roh im Ausdruck zu nennen.

Unangenehm klingt es, wenn Seite 142 gelehrt wird:

Verschiedentlich entflammt die Brust
In Liebe sich. Ihr kommt die Lust
Dem Einen, sieht er Schürzen fliegen;
Zu Allen treibt sein Blut ihn heiß.

Dahin gehören ferner sprüchwörtliche Einlagen, z. E.: du sublime au ridicul il n'y a qu'un pas — Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind — Kinder und Narren sagen die Wahrheit — Grau ist alle Theorie u. s. w. — Beschränkter Unterthanen Verstand! — Ich bin der Staat! — und dergl. mehr.

Alles dies giebt den Ton der Erzählung eine burschikose Färbung. Nicht als ob sich Derbheit und Kernigkeit nicht mit dem Stoffe vertragen hätte, aber hier nimmt es die Wendung, als wenn derselbe nur eben als solcher mitgetheilt werden sollte, daher man zu den bequemsten und am nächsten bereitliegenden Ausdrücken greift.

So hat sich auch der Verf. den satirischen Humor zur Reserve gestellt, der auch jedesmal, wenn der Dichter in die Klemme zu gerathen Gefahr läuft, seinen Herrn getreulich und erbaulich heraushaut. Wenngleich durch dieses Hülfselement der Karakter des Mährchens nicht unversehrt geblieben ist, sondern vielmehr hin und wieder an eine Parodie zu streifen genöthigt wird, so wollen wir, um des Humors willen, darüber nicht mit dem Verf. rechten. Nichtsdestoweniger glauben wir es als über die Lizenz hinausgreifend bezeichnen zu müssen, wenn der Verf., indem er (wir wollen nicht sagen, einem Ungeschick erliegt, sondern) die Herrschaft über seinen Muthwillen verliert, Dinge einflicht, die selbst auf dem buntesten Gedanken-Carneval des Scherzes Fremdlinge und auch im Fabelreiche eines Mährchens ohne Zeit und Vaterland Anachronismen bleiben, z. E. Seite 35:

Es machte Sorgen ihm zugleich
Die Herrschaft in dem weiten Reich;
Denn Privilegien will der Adel,
Die Klerisey Staatsreligion,
Der Bürger Constitution —
Den Thron trifft überall nur Tadel
Auch die Minister taugen nicht ꝛc.

oder Seite 78 vom Prinzen Minnewin:

So ging ihm Griechisch und Latein
Gar leicht ins kleine Haupt hinein,
Denn was Helleniſch und Romaniſch
Geſchrieben war, verſtand er ſchnell;
Italiſch klang ihm ſilberhell,
Und kraftvoll männlich klang ihm Spaniſch;
Selbſt Engliſch wälſchte raſch ſein Mund,
Doch ließ ihn Ruſſiſch oftmals klagen;
Ob er das Türkiſche verſtund,
Kann ich bis heute noch nicht ſagen.

Wir hätten wohl noch Eines und das Andere auf dem Herzen; aber wir wollen nicht Kritikaſter ſpielen. Darum treten wir mit dem Dichter wieder aus unſerm Tête-à-tête zur übrigen Welt und ſagen:

Das Gedicht iſt nach Inhalt und Form wenigſtens ein geſundes, derbes und hie und da ganz liebliches Kind.

Die Geſchichte könnte zwar überall ſpielen, ſo gut, wie der Verfaſſer ſie ohne Schaden von Spanien an den Rhein verlegt hat; doch laſſen wir uns ſeine Wahl gern gefallen, und wäre es auch nur um der Loreley willen, deren letzte Rede wir hier wiederzugeben uns nicht verſagen können.

Beim Hochzeitmahle wird ſie nämlich aufgefordert, noch einmal zu prophezeihen, wie bei Minnewins Taufe. Sie ſpricht zu ihren damaligen Zeitgenoſſen, das Begehren ablehnend:

— — Blüht nicht die Gegenwart
Euch paradieſiſch? Warum ſtarrt
Ihr in der Zukunft trübes Dunkel?
Kein Keim, der erſt in Blüthen bricht,
Wächſt hier herauf. Ringsum iſt Licht,
Ringsum ſtrahlt holden Glücks Geſunkel.

Wir leben in der goldnen Zeit,
Und wollen ſelbſt es doch nicht wiſſen;
Es wäre wahrlich Sündlichkeit,
Würd' dieſer Vorhang heut' zerriſſen.

Das aber wiſſt: die Dichtung wird,
Wenn trüb die Menſchheit ſich verirrt,
Von unſern Tagen Lieder ſingen;
Es wird noch Kind und Kindeskind,
Die Jugend friſch, das Alter blind,
Um dieſe Zeiten Kränze ſchlingen.
Wir Alle ſind alsdann im Lied
Verherrlichet als Märchenhelden;
So lang' am Rhein man wandelnd zieht,
Wird Sang und Sage von uns melden!

Man wird uns neiden, daß wir friſch
Hintraten zu des Lebens Tiſch,
Und harmlos, freudig, frei genoſſen;
Daß uns in Abenteuerluſt
Die Zeit verrann; daß unſre Bruſt
Des Lebens vollſter Strom durchfloſſen;
Daß wir die Niedrigkeit verbannt;
Daß Haß und Neid uns nie getroffen;
Und daß wir Selbſtſucht nie gekannt, —
Dann wird man beſſre Zeiten hoffen!

Zeitung.

R. **Berlin.** Paul Heyſe's bisher einzeln veröffentlichte längere Gedichte werden demnächſt geſammelt unter dem gemeinſamen Titel: „Hermen" erſcheinen. Unter den dabei neu hinzukommenden Sachen befinden ſich 12 „Idyllen von Sorrent" und ein Puppenſpiel: „Perſens."

Das berühmteſte Luſtſpiel des vor wenigen Jahren auf tragiſche Weiſe verſtorbenen ruſſiſchen Dichters Gogol: „Der Reviſer," welches die Corruption der ruſſiſchen Beamtenwelt auf eine höchſt ergötzliche Weiſe ſchildert, iſt hier von dem Ueberſetzer deſſelben A. v. Biedert höchſt vorzüglich und mit rauſchendem Beifall in literariſchen Kreiſen geleſen worden.

Im Verlage von **Heinrich Schindler** erſchien ſo eben:

Die Diätetik.

Bearbeitet für gebildete Frauen
von
Dr. E. von Ruſdorf.

Eleg. geb. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Der dem Publikum als diätetiſcher Schriftſteller hinreichend bekannte Verf. übergiebt der gebildeten Damenwelt hier eine Frauendiätetik, welche nach einem ganz neuen, ihm eigenthümlichen Plane bearbeitet und darauf berechnet iſt, die größte Nützlichkeit mit den Eigenſchaften eines angenehmen Unterhaltungsbuchs zu verbinden. —

Inhalt: Die Weiblichkeit. Die plaſtiſche Geſundheit und Schönheit. Stoffbewegung. Verdauung und Blutbildung. Ernährung ꝛc. Die Nahrungsmittel. Vorſorge gegen körperliche Erkrankung. Die weibliche Kindheit. — Die äſthetiſche Geſundheit und Schönheit. Typen der äſthetiſchen Weiblichkeit: Julia. Desdemona. Ophelia. Consuelo. Eliſabeth Kulmann. Portia. — Die Stimme. Diätetik der Stimme. Elemente der Farbenlehre. Die Jungfrau. — Die moraliſche Geſundheit und Schönheit. Typen des weiblichen Ideals: Iphigenia, Antigone. Die Mutter. Schluß. —

Die Jobſiade in ſiebenter Auflage!

Soeben erſchien bei **F. A. Brockhaus** in Leipzig und iſt durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Jobſiade. Ein grotesk komiſches Heldengedicht in 3 Theilen von **Dr. C. A. Kortum.**

Siebente Auflage. 8. Geheftet 24 Ngr. Gebunden 1 Thlr.

Das

Kunſt- und Unterhaltungsblatt,

ein Prachtwerk, wie um dieſen Preis ein zweites in Deutſchland kaum erſcheinen dürfte, hat ſeinen **dritten** Jahrgang angetreten und hofft ſeinem zahlreichen, ſich täglich mehrenden Leſerkreiſe durch die That zu beweiſen, wie ernſt es ihm mit der Zuſage iſt, die es hier öffentlich abgiebt, daß es in artiſtiſcher, wie in literariſch poetiſcher Beziehung alles Mittelmäßige auszuſchließen und womöglich nur Geſchmackvolles, Schönes und Preiswürdiges zu liefern ſich bemühen wird. Es wird ſtolz darauf ſein, eine Zierde jedes Salontiſches, jeder Familienbibliothek, jedes Leſezirkels, jeder Bilderſammlung genannt zu werden. Der Unterſtützung der namhafteſten deutſchen und ſchweizeriſchen Schriftſteller erfreuen wir uns noch mehr als bisher. Eine belletriſtiſche Bücherſchau wird zur Orientirung des Leſers auf dem Gebiet der proſaiſchen und poetiſchen Dichtung dienen, nun auch in dieſer Beziehung vielfach geäußerten Wünſchen entgegenzukommen. Unſere Kritik wird ſich aller banalen Phraſen enthalten, und in ſchlagender Kürze Werth oder Unwerth der neueſten poetiſchen Erſcheinungen abzuſchätzen ſuchen.

Die Zeitſchrift erſcheint in monatlichen Lieferungen, ſehr elegant ausgeſtattet, von zwei Bogen Text, größt 4. in Original-Novellen, Erzählungen, Aufſätzen und Gedichten, denen jedesmal zwei prachtvolle Stahlſtiche beigegeben ſind. Jede Lieferung koſtet nur 24 Nr. — 7 Sgr., und erhalten die Abnehmer von einem Band von 12 Lieferungen am Schluſſe ein werthvolles Kunſtblatt „Columbus im Gefängniß", gemalt von Wappers und geſtochen von F. Wagner, als Prämie gratis. Alle Poſtämter und Buchhandlungen nehmen Beſtellungen an.

Stuttgart.

Die Redaction und Verlagshandlung,
Sigmund Sax.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzſch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 11. Donnerstag, den 1. Juni. 1854.

Inhalt: Traum und Erwachen. Ein Gedicht von Herman Grimm. — Zeitung. Berlin.

Traum und Erwachen.

Ein Gedicht von **Herman Grimm.**

Berlin. Verlag von Wilhelm Hertz. 1854.

Daß Einer, der erzählen will, schon aus Gründen der Deutlichkeit Sprechen dem Singen vorzieht, ist eine Thatsache, die das Recitativ in der Oper Jedem beweisen kann, dem diese einfache Wahrheit erst bewiesen werden muß. Und doch kann sich die erzählende Poesie unserer Tage an ihren musikalischen kurzen Rhythmen nicht satt singen, und die in's Kraut geschossenen Balladen, die uns für romantische Epen ausgegeben werden, wuchern in Frieden. Unser stiller Ketzerglaube, daß ihre Tage gezählt seien, erfrischt sich an seltenen Erscheinungen, wie dieses neue Gedicht vom Verfasser des Demetrius. Endlich einmal wieder jene schöne achtzeilige Strophe, in der sich ein Schicksal würdig entfalten, ein Charakter zeichnen, eine Dichternatur sich auf ihre Weise aussprechen kann. Oder ist dies Alles in dem lyrischen staccato der beliebten viersilbigen Jamben möglich, ohne den „Styl" zu trüben, der nur eine gedrungene Zeichnung der Ereignisse und vom Innerlichen nur so viel erlaubt, als sich der liedermäßigen Convention fügen will? Man widerlege uns durch die That, durch neue, versteht sich, denn die alten glauben wir für uns zu haben. Wir kennen in kurzsilbigen Versen keine geistig entwickelte Geschichte, keine, deren Träger über eine vielleicht sehr ehrenwerthe, aber starre und schematische Haltung hinausgezeichnet wären.*) Und somit mögen jene lyrischen Maße der neueren Epik sehr bequem sein. Ist ihr doch eigentlich dann erst wohl, wenn sie ihren Takt öfters wechseln, oder gar ihren ganzen Inhalt, ließe er sich noch so sehr zur Darstellung an, in Lieder auflösen kann, wobei sie sich nur um so besser gefällt, wenn möglichst jedes dieser Lieder auch für sich bestehen, und etwa in eigener Compositien eine gute Figur machen würde. Möge dann der Leser sehen, wie er sich die Geschichte zusammensucht. Und diesen Wechsel schämt man sich nicht, als Fülle und Reichthum zu preisen, da er im Grunde nur Nothbehelf einer kümmerlichen Leere ist. Denn leer sind Charaktere, deren Wesen sich in einigen gangbaren Floskeln der Liederpoesie erschöpfen läßt, und kümmerlich ist es, den Gewinn eines ganzen dichterischen Eindruckes, auf den eine geschlossene Erzählung rechnen kann, einzelnen Liederchen zu überlassen, die ihn dem Leser abschmeicheln sollen.

Wir müssen hier, uns zu erklären, ein Buch nennen, das um dieser Sünde willen — und freilich ist sie eine Modesünde — eine Art von Beifall gefunden hat: M. A. Niendorf's „Hegler Mühle." Wir verkennen das Talent des Poeten für die Chanson keineswegs. Aber wir erinnern an ein gutes Wort Thorwaldsen's, das seine feste Hand (wenn wir nicht irren) in das Schiller-Album schrieb: Ein Jeder mache was er kann! Der Chansonnier vergreife sich nicht an einer Novelle. Und einer so einfachen! Einer, die einer sehr liebevollen Vertiefung bedurft hätte, um eigenthümlich zu sein! Denn allerdings, das Aelteste wie das Neueste — in Geist und Herzen des Poeten wird es eine neue Creatur. Nur trage er sie in Geist und Herzen aus, gebäre sie wirklich und versäume nicht geflissentlich Alles, was den alltäglichen Figuren eine neue Seele einhauchen konnte. Oder ist Seele genug im Costüm der Mark, in dem tändelnden Aberglauben, der nicht gespart ist, in dem zum Ekel mißbrauchten Refrain, der das wahre Volksthümliche hinzubringen will und unsäglichen Plattheiten dienstbar wird? All diese Vielthuerei ist Eitelwerk. Denn es fehlt jeder Respekt vor dem Werden der Verhältnisse, dem Geschehen einer Geschichte, dem ewigen Fluß des Lebens, über dessen Abgründe und Geheimnisse wahre Poesie, wie wahre Philosophie von je Streiflichter zu werfen bemüht war. Was in Liederchen allerdings nicht wohl thunlich ist.

Der Dichter von Traum und Erwachen hat wohl gefühlt, daß er durch seine gelassene Stanze Opposition gegen den Tagesgeschmack mache. Er getröstet sich indeß des Beispiels verangegangener Dichter, hie und da sogar öffentlich durch eine auffallend altväterische Wendung. Der verklärte Wieland blickt manchmal galant durch, und Gellert's zierlicher Zopf hängt einigen Wendungen artig im Rücken. So S. 6, wo es von der Tänzerin heißt:

> Wer hätte da gesagt, sie tanzte, sprang? —
> Sie flog empor und Amor trug sie nieder.

S. 28:

> . . . Sie war der kleinen Pforte nah,
> Da faßt er endlich Muth, ihr zu gestehen, —
> Was zu gesteh'n? — Nein, knieend an den Falten
> Des Kleides ihre Schritte aufzuhalten.

S. 35:

> Denn hinter den Sabinerbergen lief
> War's, wo Selene noch verborgen schlief,
> Und zwischen Gräsern, die der Thau besäumte,
> Von ihren Thränen um Endymion träumte.

Ueber dergleichen altmodischen Zoll der Pietät gegen das achtzehnte Jahrhundert werden freilich die Rodenberge des neunzehnten vornehm die Nase rümpfen. Sie ahnen die Zeit nicht, wo ihr ganzer Flitterstaat, der heute frisch aus dem Laden kommt, eben so altmodisch sein wird, wie diese geringe Verbrämung eines unveraltenden Gewandes.

Nachzuweisen, worin der gediegene Reiz des Grimm'schen Styls beruhe, ist nicht leichter als jede Erörterung einer sinnlichen Form in Worten.

*) Denn auch in den bedeutsamsten unserer großen mittelalterlichen Epen spielt doch immer die Geschichte die erste Rolle, nicht die Charaktere, in die wir jetzt mehr und mehr unser poetisches Interesse zurückzuziehen gelernt haben.

Wenn wir ſagen, daß ſeine Art zu erzählen „ſtill und bewegt“ ſei, in hoher Einfachheit Eigentliches dicht neben Uebertragenes ſtelle, nicht mit dem praktiſchen Eifer, nur die Sache zu ſagen, den Ueberfluß von Seele und Phantaſie abwehre und in erlaubter, nicht eitler, Freude am eigenen Feuer daſſelbe zu ſchüren bemüht ſei, — ſo haben wir denen, die das Gedicht nicht kennen, vorläufig ſo gut wie nichts geſagt. Wir verweiſen lieber auf die beiden Epiſoden S. 60 ff. u. S. 79 ff., die am reinſten alle Vorzüge dieſes Talents ſammeln und wirken laſſen. Wir geſtehen, daß wir ſie zu dem Beſten rechnen, was überhaupt je in Verſen erzählt worden iſt. Wir bewundern dieſe Kunſt, alles, auch das geringſte Aeußerliche der Stimmung dienſtbar zu machen, und ſo offenbart ſich uns im Sinnlichſten, was ſich uns im tiefſten Inhalt des Gedichtes zeigen wird, daß der Dichter durchaus davon durchdrungen iſt, wie das Thatſächliche an ſich nie und nirgend das Poetiſche ſei. Es kann einen Schein deſſelben gewinnen, wenn es befremdlich, leidenſchaftlich, bunt und unerhört iſt.*) Aber der abenteuerlichſte Wechſel von Schickſalen, den die Phantaſie erſinnen kann, erblaßt zu einem künſtleriſchen Nichts vor dem einfachſten innerlichen Vorgang, dem zuzuſchauen und nachzufühlen uns der Dichter vergönnt.

Wer deutſch genug iſt, um dieſen äſthetiſchen Glaubensſatz mitzubekennen, wird von den Dichtungen Herman Grimm's lebhaft angezogen werden. Schon im „Demetrius“ wurde es klar, daß der Dichter dieſer Tragödie ſogar mit einem gewiſſen Fanatismus ſich zur ecclesia pressa der von innen heraus geſtaltenden Poeten ſchlug, indem er mit voller Rückſichtsloſigkeit gegen die Seele des Publikums, die „ſtets am Stoff klebt“, dem Stoff nur ein geringes Pflichttheil einräumte, um ſich deſto verſchwenderiſcher dem Gedanken deſſelben hinzugeben. So wurde ſein Gedicht, wenn wir ſcherzen dürfen, zwar keine vollkommene Tragödie, aber daß er es ſchrieb, war eine tragiſche That. Sein Fehler war eine übertriebene Tugend. Denn jede Innerlichkeit bedarf, um im Leben zu beſtehen, einer Summe äußerlicher Bedingungen, ohne die ſie zu einem edeln Traum verflüchtigt wird. Das Problem, das den Dichter des Demetrius ergriffen hatte, war danach angethan, alle Theile einer Tragödie von innen heraus zu regieren, wie das Herz einen gegliederten Leib. Gerechtigkeit, in der das Weſen eines ſtarken Regenten gewurzelt hatte, verlangt auf einmal von ihm, daß er ſich ſelbſt bis zur Entſagung verläugne. Die erſte Aufwallung iſt, lieber ſein Princip, als ſich ſelbſt fallen zu laſſen. Aber er hat nicht vorausgefühlt, daß er an ſich ſelbſt nichts mehr habe ohne dies Princip, daß er mit ſich ſelbſt zerfallen müſſe, ſobald er mit der Gerechtigkeit zerfalle. Und da ſich nun Gelegenheit bietet, ſein Unrecht völlig zu vergüten, giebt er ſich lieber auf, um noch im Tode mit dem beſten Theil ſeines Weſens ſich wieder auszuſöhnen.

Wer läugnet, daß dieſe ſittliche Fabel höchſt tragiſch ſei? Daß ſie uns aber von der Bühne herab tragiſch ergreife, dazu iſt nicht genügend, daß wir den dialektiſchen Vorgang in der Seele des Helden monologiſch erfahren, gleichſam als Reſumé des Dichters über ihn. Wir bedürfen einer Kette ſtarker Wirklichkeiten, die Glied für Glied den idealen Vorgang feſſelt, umſtrickt, fortreißt und das zur höchſten Noth des Lebens und Geſchehens fixirt, was ſonſt nur ein Spiel und Traum des Herzens bleiben würde. Zug für Zug muß uns *bewieſen*, Schritt für Schritt *ſinnlich eingebildet* werden. Es reicht nicht hin, daß der Dichter die Ueberzeugung von ſeinem Helden habe, er ſei im Innerſten gerecht und Gerechtigkeit ſein Innerſtes. Wir fordern dies mit Augen zu ſehn, einer Handlung beizuwohnen, in der ſich dieſer ſein Charakter vielleicht zur höchſten Schärfe und Härte ſteigert, um die Macht zu kennen, die ihm ſelbſt ebenſo verhängnißvoll werden ſoll, wie ſie Anderen geworden iſt. Es reicht nicht hin, daß der Dichter uns ſagt, ſein Held glaube an die Rechtmäßigkeit von Iwans Forderungen. Auch wir müſſen davon überzeugt werden, ſoll ſich uns nicht durch den Vorwurf der Leichtgläubigkeit die eindringliche Schwere des Conflicts verringern.

Dies und anderes, was dem Aufbau der Handlung hätte zu Grunde liegen müſſen, hat der Dichter mit einer Abſichtlichkeit beiſeit geſchoben, daß ſein Streben, gegen die eingeriſſene mechaniſche Compoſition unſerer Dramen ſich aufzulehnen, unverhohlen zu Tage lag. Aber wenn er das künſtliche Räderwerk verachtete, das Automaten kümmerlich in Bewegung ſetzt, ſo hätte er nicht vergeſſen ſollen, daß wahrhaft organiſches Leben ſeine Macht an allen Gliedern offenbart, nicht nur ſich ins Herz zurückziehn und die Extremitäten ſchlaff und kalt hängen laſſen darf. Was wäre aus dem Hamlet geworden, deſſen Problem ſogar auf Mangel an äußerlichem Geſchehen hinweiſt, wenn der Dichter daſſelbe nur in Hamlets Seele dialektiſch ſich hätte hinwälzen laſſen! Hier aber iſt die ganze Breite des Lebens der Tummelplatz für die Eine zehrende, zaudernde, beſinnliche Natur und ihr gedankenvolles Schickſal.

Wir haben uns erlaubt, an das merkwürdige Drama Grimm's mit dieſen unzulänglichen Worten zu erinnern, um unſere Anſicht über ſein neueſtes Gedicht „*Traum und Erwachen*“ uns auch pſychologiſch zu begründen. Auch hier iſt die äußere Fabel dürftig, ihre Ausführung von einem ſeltnen Reichthum. Einem Dichter, wie Grimm, verdirbt und verräth man nichts, wenn man ſeine Fabel mittheilt. Denn auf die Taſchenſpielerei nichtiger Ueberraſchungen hat er es nirgend abgeſehn. Wir erzählen alſo. Ein junger Grieche, Diomedes, kommt von Athen nach Rom, dort eine reiche junge Römerin zu heirathen, die ihm ſchon als Kind anverlobt worden. Er wohnt mit ſeinem Gaſtfreund, Antonius, einem Feſte bei, auf dem eine ſchöne Tänzerin, Io, die erhitzten Zecher entzückt, vor allen einen Alten, gegen deſſen Ungebühr Diomedes ſie vertheidigt, da ſie in ſeinen Schutz geflüchtet iſt. Der Streit wird durch die Flucht der Tänzerin beendet. Anton aber, ein ernſter Mann, entweicht aus dem Feſtſaal, verliert ſich in den Garten und über den Garten hinaus, bis er den Felsabhang hinunter von ſeinem Pfade zu einem Tempel geleitet wird, in deſſen halbverfallner Halle beim Schein eines verſinkenden Feuers ein würdiger Alter und ein griechiſches Mädchen, wie eine Erſcheinung ſich ihm zeigen. Die Beiden entfernen ſich, da der Morgen nahe ſcheint. Anton iſt hingeriſſen, ſein Herz gehört von Stund an dieſem Mädchen, doch gewinnt er es nicht über ſich, ihr zu folgen. Am nächſten Tage erſt, nachdem er ſeinen griechiſchen Gaſtfreund ans Haus der jungen Römerin begleitet hat, ſucht er den Tempel wieder auf und gewinnt bald das Vertrauen des Alten und eine freundliche Näherung ſeiner Tochter. Indeß er dort ſeine beſten Stunden verbringt, wird dem Diomedes der Beſuch im Haus der Verlobten täglich peinlicher. Ihre kühle glänzende Art ſtimmt ſchlecht zu ſeiner friſchen beweglichen Wärme. Er klagt dem Freunde, der ihn endlich, um ihn aufzuheitern, zu jenem Tempel mitnimmt, deſſen Geheimniß er bisher ſtreng bewahrt hat. Seine Abſicht iſt Diomedes dem Vater zuzuführen, um ungeſtörter die geliebte Chariton für ſich zu haben. Diomedes folgt ihm, ohne zu wiſſen wohin, und plötzlich, als er Chariton ſieht, erkennt er in ihr die Geſpielin ſeiner Kindheit, an die ihn leidenſchaftliche Erinnerung feſſelt, ſeit ſie mit ihrem Vater ohne Abſchied Athen hatte verlaſſen müſſen, den Folgen politiſcher Verwicklungen zu entrinnen. In Beiden wacht Jugend und Liebe um ſo heftiger und unverhüllter auf, da Antonius ſeine Abſichten bisher nie-

*) Denn noch immer wird das roh Phantaſtiſche mit dem Poetiſchen verwechſelt.

mals ausgesprochen. Der aber ist völlig in sich zerrüttet. Denn nur einem solchen Zustande kann man verzeihen, daß er eines Abends, da Diomedes nur von Charitons Seite gewichen ist, seinen verlornen Dolch zu suchen, mit einem Antrag sich an das Mädchen wagt, deren Hingebung an Diomedes Keinem außer allenfalls diesem und ihr selbst verborgen sein konnte. Sie, ohne zu antworten, entflieht vor ihm, sucht Diomedes auf, als habe sie einen Beschützer noth, läßt ihn einen Blick in die Scene werfen, die eben vorgegangen, und Beide in höchster Aufregung und Bekümmerniß irren vom Rückweg ab und finden sich endlich nach einem offnen Hof, wo sie am Rande eines Brunnens sich niederstrecken, die Nacht hier hinzubringen. In der Nähe wohnt die Tänzerin Io, die sie findet und in ihr Gemach nöthigt. In der Nacht sind sich beide klar geworden, daß viel zwischen ihrer Liebe stehe. Sie wollen entsagen. Morgens entdeckt Antonius und seine Diener, die die Gegend durchsucht haben, die Vermißten. Und trotz aller Vorgänge ändert sich nichts; Diomedes besucht am Abend mit Antonius wie sonst den Tempel. Chariton muß ihn erst bitten, ganz auf sie zu verzichten und sich der Verlobten wieder zuzuwenden. Und Diomedes versucht es, lügt sich leidlich in einen Rausch hinein, während Antonius neue Hoffnung schöpft, Chariton dennoch zu gewinnen, und begleitet einst zu Roß den Wagen seiner Braut in die Campagne, als ihm von fern der Tempel und Charitons Gestalt ins Auge fällt. Da duldet es ihn nicht länger in dem Scheinwesen, er schüttelt es gewaltsam ab und sprengt der Braut davon der Geliebten zu. Beide fühlen, daß Entsagen Unnatur gewesen, daß sie sich dennoch ewig angehört hätten. Und nun kommt am Abend Antonius und erfährt die schreckliche Gewißheit. Umsonst versucht er einige Tage lang sich zu fassen; da ist er eben im Begriff den Becher an die Lippen zu setzen, der aller Qual ein Ende machen soll, als Diomedes hereinstürzt mit der Nachricht, Charitons Vater liege im Sterben und wünsche ihn noch einmal zu sehen. Er folgt dem Freunde an das Todtenbette. Dort geht ihm Werth und Würde des Lebens wieder auf; er beschließt zu leben und zu wirken und hinfort schweigt alles feindliche Gefühl gegen die beiden Glücklichen.

Wir haben im Fluge erzählt, was in acht Gesängen auf 133 Seiten behaglich ausgebreitet wird. Aber wir glauben kein Motiv der Entwicklung übergangen, ja hie und da eins stärker betont zu haben, als im Gedichte geschieht. Denn eine seltsame Mischung von Ausführlichkeit und Dunkelheit unterscheidet dies Werk von dem Demetrius, das eine durchaus einleuchtende psychologische Studie ist und in sich selbst von jedem Schritte Rechenschaft giebt. Hier ruht ein träumerischer Nebel über der Handlung, ihren Trägern, ihrem Local. Wir sind in und um Rom und zuweilen glauben wir in einer romantischen Oede verirrt zu sein, in der selbst die Kundigen, dort Angesiedelten sich nicht auf die Wege besinnen. Die Scene beginnt im Garten. Zum Tempel aber führt ein steil abfallender Weg (S. 10.) in die Tiefe. Nun vermuthen wir den Boden des Tempels der Ebene gleich, bis wir im 5. Gesang erfahren, daß Chariton und Diomedes wenn sie am Hang des Felsens sitzen, eine waldige Tiefe sich zu Füßen liegen sehn, der Tempel also auf einem vorspringenden Theil der Haide stehen muß. In jene „waldige Tiefe“ entfällt dem jungen Griechen der Dolch. Er klimmt ihm nach und sieht unten, unerreichbar in den Dornen, seine verlorne Waffe. Während er sich „ins hohe Gras wirft und nachdenkt“ findet sich plötzlich Chariten zu ihm, bekennt ihm verworren Antonius' Antrag und bittet dann, sie zu den Männern zurückzuführen, „den Weg hinauf zum Tempel.“ Man sollte denken, der Weg, den Beide eben gekommen, sei nicht zu fehlen. Und dennoch:

ihm war
Im Dunkel nicht einmal die Richtung klar,
In der der Hügel lag, und wo er wußte,
Daß nach dem Sternenstand er liegen mußte.

Wie? sind sie nicht am Fuß des Hügels? fiel der Dolch nicht senkrecht ins Gestrüpp hinunter? Was braucht es Sternenstand? Aber die Beiden gehen weiter, in der Ebene weiter, unter dem „goldbesä'ten, ew'gen Bogen“ und doch völlig im Dunkeln über die Gegend, die Chariton täglich hundertfach zu überschauen Muße hatte.

An diesem Einen Beispiel Eichendorffisch-sorgloser Topographie möge es genug sein. Wir würden sie keines Winkes bedürftig halten, griffe dieser träumerische Leichtsinn nicht weiter um sich, nicht bis zu den wichtigsten Motiven, nicht bis zur Composition selber. Des Dichters einziges Bemühen ist, seine Hauptfiguren zu stimmen. Was an Nebenfiguren hiezu nöthig ist, wird abgedankt, sobald es diesem Zwecke gedient hat. So die schattenhafte Figur des Vaters. So die Tänzerin Io. Ihre Neigung zu Diomedes, die sich in der Scene des Festes anknüpft, wird abgerissen wie ein Faden des Einschlags wenn das Gewebe vollendet ist. Ihre Rolle in jener Nacht am Brunnen ist ebenso unklar, wie die ganze Art ihrer Existenz. Eine Tänzerin in der römischen Kaiserzeit, in einem halbverfallnen Hause mitten in der Campagne — man will wenigstens eine so abenteuerliche Einsiedelei erklärt, nicht als ein baares Faktum hingestellt sehen.*) Io's Eifer, Diomedes zu retten, als der alte Gronio dem Jüngling, der sie ihm zweimal entrissen, Hinterhalt legt, ist an sich motivirt genug. Was hat aber Gronio, seine Freundschaft mit Diomedes, der ganze Hinterhalt und das daraus folgende nächtliche Gefecht mit unsrer Novelle zu thun? Wir erwarten wenigstens, die empfangene Verwundung werde in den Fortgang der Geschichte eingreifen. Nichts der Art: Am andern Tag war Jedermann geheilt.“

Nicht minder äußerlich tritt die Verlobte des jungen Griechen, Valeria, auf und ab, eine stumme Figur, immer bei der Hand, wenn der Dichter sie braucht, dann wieder ohne Rücksicht darauf, daß sie doch auch ein Schicksal habe, in den Hintergrund verwiesen. Dergleichen Figuren sind in einem großen Roman nicht zu entbehren. Eine Novelle wie die vorliegende ist unbesonnen componirt, wenn fast die Hälfte des Raumes an unentwickelte Schicksale und verstümmelte Charaktere verschwendet wird. Der Dichter wird sich nicht auf die Wege des Lebens berufen dürfen, die von Irrlichtern des Zufalls vielfach aus einer scheinbar noch so deutlichen Richtung abgelenkt und von nicht minder räthselhaften halbdunkeln Erscheinungen wieder an die rechten Sterne zurückgewiesen werden. Das Leben hat eben „nicht Anfang und nicht Ende.“ Nicht das soll der Ehrgeiz des Gedichts sein, diese äußere Schrankenlosigkeit, diese unendliche Kette von Ursachen und Wirkungen nachzubilden, sondern in einen äußerlich abgegrenzten Kreis endlichen Geschehens, die ganze innere Unendlichkeit des Gemüths zu bannen. Wir sagen mit Absicht „das Gedicht.“ Wir haben uns gewöhnt, von der höchsten Form den höchsten Inhalt zu fordern, und wenn wir der ungebundnen Rede eine genaue Rechenschaft, von jedem Wort, das sie gesprochen, schenken, scheint unverantwortlicher Zufall nicht der gebundenen Rede werth. Durchsichtig und hell wie eine wohlgeschliffene Strophe wollen wir auch den Bau der Handlung durchschauen können. Das Ueberschwängliche, Unendliche, Geheimnißvolle aber, das in allem Schönen uns anweht, scheint uns nicht in dem Was,

*) Aber für das Faktische hat der Dichter nun einmal eine große Verachtung und glaubt, unverantwortlich mit ihm schalten zu dürfen, wenn er es nur zwingt, am rechten Orte seiner Idee zu dienen. Um so mehr befremdet uns, daß er trotzdem Thatsächliches seiner Geschichte einflicht, das ihr nicht im geringsten Vorschub leistet, im Gegentheil sie aufhält, zerreißt und empfindlich verwirrt.

vielmehr in dem Wie eines Ereignisses zu beruhen, nicht in den Vorgängen, sondern im Seelenantheil der Betheiligten an diesen Vorgängen. Oder ist die Geschichte von Herrmann und Dorothea ein unbegreifliches Ereigniß voll räthselhafter Umstände? Und ist ist nicht eben darum weil sie so einfach ist, das Wunder in den Gemüthern um so größer und rührender?

Wir waren diese Worte dem Dichter schuldig, weil wir glauben, daß er sich selbst geschadet hat. Auch er weiß, daß das Wunder einfach ist. Er hat Züge der höchsten Gewalt, die aus diesem Wissen stammen. Erschütternd ist es, wie im siebenten Gesang der Grieche durch einen Blick auf den Tempel, dem er schon vorübereiten wollte, seines Halblebens, seines künstlichen Selbstbetruges inne wird, und wie rasend dem geliebten Hügel zueilt. Ueberhaupt waltet zwischen ihm und Chariton Natur in Fülle;

Sie bildet regelnd jegliche Gestalt
Und selbst im Großen ist es nicht Gewalt. (Faust.)

In Schilderung dieser leisen Nothwendigkeit reiner Schicksale ist Grimm ein Meister. Nur scheinen uns gewisse Charaktere, solche nämlich, die der Natur durch eigne Reflexion entfremdet worden, poetisch entschiednerer Mittel zu bedürfen, um in ihrem Handeln erklärt zu werden. In Diomedes und Chariton wirkt jene „Natur und ihr lebendiges Fließen" in aller Lauterkeit. Sie thun das Rechte, vertrauen wir, denn die Natur thut es für sie. Antonius dagegen, der (S. 26.)

sammelte, was er gefaßt,
Zur rechten Zeit, und fragte sich besonnen,
Was er verloren und was er gewonnen,

sollte billig, auch wenn Leidenschaft ihn über seine Schranken hinaus der Natur wieder genähert hat, nicht so lange Zeit in seiner dumpfen Unbesonnenheit verharren. Reimt es sich mit einem nachdenklichen reifen Charakter, der seine Zwecke begreift, daß Antonius, ohne des Mädchens im geringsten sicher zu sein, den lebhaften schönen, jüngeren Freund ihr zuführt? daß er glaubt, nun Chariten völlig für sich zu haben und Diomedes ihrem Vater zuweisen zu können? daß er, nachdem er vom Sturm und Frohlocken ihres Wiederfindens Zeuge gewesen, erfahren hat, wie lange sie sich kennen und täglich sehen konnte, wie ihre Neigung wuchs, dennoch den Augenblick von Diomedes zufälliger Entfernung abpaßt, sich einem Mädchen anzutragen, das ihm in der letzten Zeit ferner und ferner gerückt ist? Und wie der Freund in edler Entsagung sich zurückgezogen hat — darf er noch immer kommen als sei nicht geschehen, sich das Opfer bringen lassen, als verstände es sich von selbst, was doch so gewaltsam ihm zu Liebe veranstaltet worden, und sich (S. 107) der „wahnsinnig hohlen Hoffnung" einen Winter lang hingeben? Es ist wahr, daß besonnene Charaktere, reflectirende, mehr als instinctive vom Schein betrogen werden. Aber ist hier ein Schein? Und für einen solchen zu sorgen war der Dichter verpflichtet, wollte er uns nicht alle Theilnahme an diesem haltlosen Hin und Her einer selbstsüchtigen Reflexion unmöglich machen.

Hier aber ist der Ort, zu gestehen, daß wir selbst eine gute Weile, wenigstens während des ersten Lesens, betrogen wurden, daß wir den Schein erst vermißten, als wir uns selbst besonnen hatten, und zu reflectiren begannen. Nicht als wäre nun der Fehler weniger wirklich und nur ein Gemächt unserer Reflexion. Aber wie dem Dichter die starke Betheiligung seines eigenen Gemüths seine Gestalten so verschleiern konnte, daß er, so tief er sich in ihre Stimmung einließ, dennoch nicht Herr über sie blieb, so entreißt die Wärme und Innigkeit der Darstellung auch dem Leser anfangs das klare Urtheil und zieht ihn in diese Traumwelt unwiderstehlich hinein. Das Seltsamste ist, daß durch die starke Subjectivität des Antonius, die überall durchbricht, in betrachtenden Eingängen eines jeden Gesangs, im zärtlichen Haften an irgend einem einzelnen unwichtigen Moment der Handlung oder einem Stück romantischer Wildniß — daß, sagen wir, durch all das Einmischen seiner Person der durchaus epische Ton und Stiel der Novelle nicht gelitten hat. Im Grunde aber bleibt dies nur so lange seltsam, als wir die verworrene Vorstellung von dem, was lyrisch ist, abstracten Aesthetikern nachsprechen. Ihnen zufolge wäre jeder ausgesprochene Antheil des epischen Dichters an seinem Stoff ein ungehöriges Eindringen der Lyrik. Man beruft sich hiefür immer und immer wieder auf die Plastik des Homer, ohne zu beweisen, daß wir gerade so und nicht anders zu erzählen haben, als es den Griechen natürlich war, ohne zu bedenken, daß schon in Niblungenlied der prophetische, entschuldigende, anklagende und klagende Dichter seinen Gestalten hie und da wie ein Chorführer zur Seite zu treten pflegt.

Nur das Eine ist eine Gefahr, der Viele unterlegen sind, Handlung und Gefühl, Ereigniß und Betrachtung gleichsam streifenweise nebeneinander zu legen, und so die Stellen, an denen der Erzähler sein Gefühl nicht zurückhalten kann, förmlich zu kleineren lyrischen Gedichten abzurunden.*) Und über diese Gefahr hat Grimm das Beispiel Byrons, bei dem er auf jeden Fall in die Schule gegangen sein muß, glücklich hinausgeholfen. Wie dieser erzählt er, wie ein Gebildeter spricht, in leichten Seitenblicken dies und das berührend, was sein Weg streift, und nur auf den Höhepunkten seines Stoffes ganz und gesammelt in ihm versunken. Und so geschieht es freilich, da der Stoff nicht überall mächtig und voll ist, daß wir ihn gelegentlich über dem Dichter vergessen, wie ein guter Erzähler auch im Leben durch die Anmuth seiner Rede uns das Einzelne so ans Herz legen kann, das wir gegen das Ganze gleichgültig werden. Bei einem Kunstwerk mag dies ein Fehler sein. Der Künstler aber, der ihn begehen kann, hat von seiner Begabung ein vollgültiges Zeugniß abgelegt. Wir sagen nun, wenn dies am dürren Holze eines geringen Geschichtchens geschieht, was wird erst am grünen eines bedeutenden Vorwurfs offenbar werden?

Einen solchen gönnen wir unserm Dichter von Herzen. Ein solcher wird ihn auch stillschweigend dazu nöthigen, das Zuviel an psychologischem Gegrübel von sich thun, daß er, im Ernst seiner Arbeit, nicht immer klar genug als Vorarbeit erkennt. Der volle Schlag des Herzens wird nicht minder durch alle Adern seines Werkes gehn, wenn diese nur dem Kennerauge sichtbar, durch die Oberfläche der schönen Gestalt hindurchschimmern.

Zeitung.

Berlin. Paul Heyse ist, nachdem er sich hierselbst mit der Tochter unseres geschätzten Mitarbeiters Franz Kugler vermählt hat, nach München in seine neue Stellung abgegangen.

Otto Roquette hat von hier nach Dresden übergesiedelt.

---

*) Denn lyrisch dichten heißt nicht, in Versen Gefühle äußern, sondern sein Gefühl wie ein eigenes künstlerisches Object selbständig in Scene setzen. Und so ist es eine Thorheit, in Shakespeare's Dramen gleich von lyrischen Stellen zu sprechen, wo das Gemüth einer der handelnden Personen sich äußert, wie es durch die Handlung bedingt wird. Hiernach bestände ein leidenschaftliches Drama, wie z. B. Romeo und Julie, aus einer Mosaik lyrischer Gedichte, was nur dann wahr sein mag, wenn die geäußerten Gefühle, wie es oft geschieht, weder mit der Person, die sie äußert, noch mit dem Ereigniß, an das sie anknüpfen, in engem Zusammenhange stehen.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 12. Donnerstag, den 15. Juni. 1854.

Inhalt: Afra Veit, oder: Eine Zeit der Kämpfe. Roman von der Verfasserin der Sommerreise. — Des Knaben Wunderhorn. Vierter Band. Nach A. v. Arnim's handschriftlichem Nachlaß herausgegeben von Ludwig Erk. — Zwei Rosen, oder: Das Hohe Lied der Liebe. Von Julius Sturm. — E. Hämpfeli Lieder.

Afra Veit, oder: Eine Zeit der Kämpfe.

Roman von der Verfasserin der Sommerreise.

Berlin. H. Schindler. 1854.

Die „Sommerreise", mit welcher die unbekannte Verfasserin ihren ersten Ausflug in die Welt der Oeffentlichkeit unternahm, ist eine liebenswürdig harmlose Dichtung von jenem freien, ungebundenen Genre, in welchem unter den Neuern Heinrich Heine der Meister war. Dies soll nicht den Vorwurf der Nachahmerei gegen die Dichterin der Sommerreise einschließen. Ist doch schon der Geist, aus welchem sie ihre Verse schöpfte, ein ganz andrer, als jener mit ironischer Lauge zersetzte der Heine'schen Muse. Das bequeme Reise-Negligée, das sie mit der den Frauen angebornen Grazie zu tragen wußte, gefiel ihr und paßte am besten zu der heiteren, liebewarmen Weise, mit der sie die Welt und die Menschen zu betrachten pflegt. Dazwischen trieb ein neckischer Humor seine bunten Spiele, doch web er nur gelegentlich einen zarten duftigen Schleier um die frische Sonnenfarbenpracht der Dichtung.

Im vorliegenden Werke hat die Verfasserin das nonchalente Reisekostüm abgelegt und sich in den ordnungsmäßigen Anzug dessen geworfen, der eine Geschichte, einen vollständigen Roman erzählen will. Die Fabel ist einfach und macht in ihren Grundzügen keinerlei Anspruch auf überraschende Neuheit der Motive. Junker Berthold von Schönberg ist schon bei der Geburt von seinem Vater mit einer Tochter des Herrn von Fechenbach, des theuersten Freundes desselben, versprochen worden. Ludmille aber, die einzige Tochter, die aus einem reichen Kindersegen des Letzteren die überlebende war, ist übel geartet und noch übler verzogen, seit so viele Verluste die verwittwete Mutter zu ängstlich besorgt um das Leben des letzten Kindes gemacht haben. Berthold vermag sie um so weniger zu lieben, da sein ganzes Herz einem armen Bürgermädchen angehört, der er einmal zufällig auf der Straße Schutz gegen unzarte Begegnung geleistet hat. Dennoch kämpft er mit der ganzen Kraft seiner ehrlichen Natur gegen diese Neigung an, da er aus Pietät gegen den verstorbenen Vater sich durch dessen Wort an Ludmilla gebunden ansieht. Erst als diese in ihrem maßlosen Eigensinn so weit geht, ihres Verlobten Ehre auf's Tiefste zu kränken und dadurch den Beweis zu liefern, daß sie, einzig gewöhnt, selbst nur nach den Eingebungen ihrer ungezügelten Laune zu handeln, die auf den Grundsätzen der Rechtlichkeit und eines feinen Pflichtgefühls beruhende Handlungsweise Bertholds zu begreifen unfähig ist, hat sie jede Möglichkeit eines sittlichen Bandes mit ihm abgeschnitten. So wird es zu einem das Gefühl des Lesers befriedigenden Akt der poetischen Gerechtigkeit, daß Berthold, im zürnenden Bewußtsein gekränkter Unschuld, den Bruch mit seiner Verlobten ausspricht. Mit Recht trifft dieser Schlag die Mutter zugleich, die durch ihre thörigte Nachgiebigkeit den Grund zu der beklagenswerthen Charakterentwicklung ihrer Tochter gelegt hat; zu wahrhaft tragischer Gewalt steigert sich aber diese Nemesis, da es sich herausstellt, daß die von Ludmilla und ihrer Mutter schmählich behandelte, unbarmherzig verjagte Afra eine längst todt geglaubte, von Räubern in zarter Kindheit entführte andre Tochter der Frau von Fechenbach ist. Jetzt befindet sich mit einem Male Bertholds lange bekämpfte Neigung in voller Uebereinstimmung mit seiner Pflicht, mit dem Gelöbnisse seines verstorbenen Vaters; aber seiner Geliebten sind aus der Eifersucht ihrer mißrathenen Schwester so viele Leiden und Verfolgungen erwachsen, daß nun, da der Verbindung der Liebenden Nichts mehr im Wege steht, der Tod mit seinem Machtspruch dazwischen tritt.

Dieser einfache Faden ist aber so geschickt geschürzt und mit den Ereignissen einer der denkwürdigsten Epochen der deutschen Geschichte verwoben, daß man mit gespanntem Interesse bis zum Ende des Buches ausharrt. Die Erzählung beginnt im Jahre 1546 und führt uns auf lebendigste Weise in den Streit und die Gegensätze jener bewegten Zeit, welche den Kampf des Volkes um seine vom mächtigsten Kaiser angetastete religiöse Freiheit sah. Wir treten den wichtigsten der handelnden Personen um so näher, da Berthold der Stallmeister und Vertraute des Herzogs Moritz von Sachsen ist, der ihn zuerst mit einer Botschaft an den Kurfürsten Johann Friedrich sendet und ihn dann mit sich nach Augsburg zum Kaiser nimmt. Die verschiedenen Parteien sind durch charakteristische Figuren glücklich bezeichnet, so daß man sich mitten in jene Tage voll Aufregung und Zerrissenheit versetzt fühlt. Vortrefflich hat die Verfasserin namentlich verstanden, den zweifelhaften Charakter Moritzens mit allen seinen Widersprüchen, seine Zwitterstellung, einerseits durch die Anhänglichkeit an den Kaiser und die durch denselben dargestellte Reichseinheit, andrerseits durch die Treue gegen die Sache seines protestantischen Glaubens bedingt, seinen feurigen Ehrgeiz und seine vorsichtige Verschlossenheit zu plastischer Wirkung zu gestalten. Aber auch der wackere, treue Kurfürst, dem es mehr gegeben war geduldig zu leiden als rasch entschlossen zu handeln, ist eine Gestalt voll Leben und gewinnt besonders in der Scene, wo der hohe Herr im einsamen Wirthshause mit der unglücklichen, verstoßenen Afra zusammentrifft und ihr als Arzt und geistlicher Rather beisteht, unsre ganze Liebe. Eine andere Figur, deren Schilderung als nicht minder gelungen erscheint, ist der alte Brunnenmeister Veit, der mit seiner angeblichen Tochter Afra einsam im abgelegenen Brunnenhause wohnt, von wo der Stadt Augsburg durch ein künstliches Räderwerk frisches Wasser zugeführt wird, — ein menschenscheuer Sonderling und starrer Skeptiker, der unter rauher Rinde doch ein

leidenschaftliches Herz verbirgt. Welch wirksamen Gegensatz bildet er zu der heitern, jugendfrischen und doch wieder seltsam träumerisch stillen Afra, und andrerseits zu dem ritterlichen Berthold, der dem Zauber ihres holden Wesens nicht zu widerstehen vermag und dennoch seine ganze männliche Kraft aufbietet, um an seiner verhaßten Pflicht und der unliebenswürdigen Ludmilla festzuhalten. Und diese selbst wieder, das verzogene Herrenkind, dessen natürliche Häßlichkeit durch krankhafte Ueberreizung und unerträglich störrische Launen noch gesteigert wird, hebt die Lichtgestalt der verachteten Afra noch glänzender heraus, obschon in diesen beiden Frauenherzen eine verwandte, mächtige Leidenschaftlichkeit glüht, die demselben Boden entsprossen, auch demselben Ziele sich entgegensehnt. So finden wir eine Fülle von lebenglühenden, dreist und sicher entworfenen und sorglich ausgeführten Gestalten vor, die ein um so klareres Zeugniß für die Begabung der Verfasserin ablegen, als es der weiblichen Feder doppelt hoch anzurechnen ist, wenn sie die schwierigen Fäden zu weben weiß, aus denen der Charakter eines Mannes mit all seinem nach Außen und ins Weite gehenden Sinnen und Handeln besteht, und wenn ihre weiblichen Figuren einen solchen Fond kräftiger Gesinnung in Lust und Leid zu entfalten wissen. Nur der Pater Remigius ist das stereotype Schattenbild des ränkesüchtigen, heute lüsternen, fanatischen Pfaffen, ohne weitere Individualisirung, ohne persönliche Färbung.

So einfach, wie schon bemerkt, die zu Grunde liegende Fabel ist, so erhält die Erzählung doch, abgesehen von der Anziehung, welche der äußerst lebendig zur Anschauung gebrachte historische Hintergrund ihr giebt, auch durch die ergreifende Katastrophe im Brunnenhäuschen und die damit verknüpften und daraus hervorgehenden Ereignisse ein tieferes, fast tragisches Interesse. Aufgereizt vom Pater Remigius stürmt eine wilde Rotte in finsterer Nacht die abgelegene Wohnung des im Rufe der Zauberei stehenden Veit. Von ergreifendem Eindruck ist die Scene, wie der Alte bei seinen Wasserrädern, vom Schlage getroffen, todt gefunden und von den tobenden Aufrührern hinabgestürzt wird. Afra, die ihre letzte Stütze verloren hat, flieht, in Männerkleidern verhüllt, um noch einmal den Geliebten zu sehen, der im Heere des endlich für den Protestantismus aufgestandenen Moritz gen Innspruck gezogen ist. Die erlebten Drangsale, verbunden mit den Kränkungen, die sie von Ludmilla erdulden muß, wecken aber in ihrer Brust den Todeskeim, dem sie denn auch erliegt. Trotz dieses tragischen Ausganges weht doch Etwas von jener höheren Beruhigung aus der Dichtung uns entgegen, die der feinste Lebensodem jedes ächten Kunstwerks ist.

Heben wir schließlich noch hervor, daß auch die Sprache des kleinen Buches leicht und angenehm dahin fließt, und daß durch einen glücklichen Zusatz alterthümlicher Redewendung und Ausdrucksweise der Dialog an historischer Stylisirung gewonnen hat, ohne doch für unser modernes Ohr zu fremdartig oder gar widerstrebend zu werden. Nur möge die Verfasserin künftig die Breite desselben etwas strenger beschneiden, da sie das richtige Maß für das, was hierin angemessen ist, nicht immer eingehalten hat. Auch dürften manche allgemeine Betrachtungen, die sie dem Anfang der Kapitel vorzusetzen oder sonst einzustreuen liebt, hin und wieder etwas zu allgemein gewerden und dadurch in's Phrasenhafte gefallen sein. Indeß ist dies ein Fehler der Unerfahrenheit, der bei einem noch jungen Autor selbst liebenswürdig genannt werden darf, zumal wenn man an ihm im Uebrigen so viel Talent wahrnimmt, daß man zu der Erwartung berechtigt wird, auch diese kleinen Mängel durch ernstes Studium mit der Zeit beseitigt zu sehen.

Des Knaben Wunderhorn.

Alte deutsche Lieder, gesammelt von L. A. v. Arnim und Clemens Brentano. Vierter Band. Mit Registern über sämmtliche Bände der ersten und letzten Ausgabe.

Nach A. v. Arnim's handschriftlichem Nachlaß herausgegeben von **Ludwig Erk.**

Die ursprünglichen Herausgeber des Wunderhorns, das bald nach seinem Erscheinen auf Ton und Stimmung der deutschen Lyrik von so bedeutendem Einfluß wurde, ließen sich bei ihrer Arbeit bekanntlich und ausgesprochenermaßen nicht sowohl von einem literarischen oder culturhistorischen, als vielmehr lediglich vom poetischen Interesse leiten; nicht darauf kam es ihnen an, ob ein Gedicht in der That zum poetischen Eigenthum des Volkes gehörte, sondern nur, ob er nach ihrer Ansicht die Berechtigung hatte, dazu zu gehören. Hieraus entstand denn ein Zwiefaches. Einmal daß man keinen Anstand nahm, an den überkommenen Texten zu ändern, anderntheils daß auch von bekannten und lebenden Dichtern Stücke aufgenommen wurden, denen man, wie z. B. der Pfeffelschen „Tabackspfeife", den Charakter des Volksliedes zuerkannte. In dieser letzteren Beziehung ist auch der gegenwärtige 4. Band dem alten Plane treu geblieben, und es sind nicht allein in übrigens geschickter Auswahl Lieder von Johann Rist (S. 168, 170), Martin Opitz (S. 172, 208) und anderen alten Dichtern aufgenommen, sondern wir finden auch, und gewiß im Sinne der ursprünglichen Herausgeber, S. 332 das unvergleichliche „Fridericus Rex, unser König und Herr" von Willibald Alexis aus dessen Roman „Cabanis."

Im Uebrigen hat der Herausgeber des vorliegenden Bandes es sehr wohl erkannt, daß die ohnedies von jeher angezweifelte Berechtigung zur poetischen Redaction der alten Texte jedenfalls an die Persönlichkeit der alten Herausgeber geknüpft gewesen sei, und sich in dieser Beziehung darauf beschränkt, die vorgefundenen Lieder, außer wo sich aus neueren Quellen bessere Lesarten darboten, in unveränderter Gestalt zu geben. Andrerseits hat indessen Hr. L. Erk sich veranlaßt gefunden, sowohl über den handschriftlichen, als auch über den Arnimschen Nachlaß überhaupt hinauszugehen; denn nicht allein, daß aus neueren erst nach Arnim's Tode erschienenen Sammlungen, unter Hinweisung auf die früheren Bände, einzelne Stücke abgedruckt sind, welche ihrem Inhalte nach zur Vergleichung mit den dort mitgetheilten Texten auffordern, z. B. S. 133 „Maria" aus Simrock's Volksliedern; die überwiegende Mehrzahl der Stücke aus den späteren Sammlungen ist ohne Hinweisung auf Früheres aufgenommen und scheint zu dem Inhalt der Bände in keinem weiteren Verhältniß zu stehen, als daß vielleicht A. und Br., falls sie denselben gekannt, sie ihrer Sammlung würden einverleibt haben. So z. B. S. 71 das von Heine im „Salon" mitgetheilte: „es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht", S. 127 „die Verlassene" aus Walters „Sammlung deutscher Volkslieder. 1841", S. 173 „Wo wird mein Schatzeln sein", aus „Silchers Volksliedern" u. s. w.

Ist nun durch ein solches Verfahren die Einheit des vorliegenden Bandes allerdings beeinträchtigt worden, so hat er dafür durch dasselbe an Reichthum und Mannigfaltigkeit ohne Zweifel gewonnen, und die Leser werden kaum Ursache haben, sich darüber zu beklagen. Wer das Buch nach Göthes, bei Gelegenheit des ersten Bandes ertheilten Rathe liest, d. h. nicht zu viel auf einmal, der wird sicher seine Rechnung dabei finden. Es ist wie ein Gang auf freier Haide; nur einzeln blüht zwar die wilde Rose, aber es grünt und duftet doch überall, und überall ist man in der Natur und überall auf deutscher Erde.

Eines dieſer Lieder, in welchem ſich ein Stück Volksleben zu einer beſonders lebendigen Scene entwickelt, können wir uns nicht enthalten hier, wenigſtens dem größten Theile nach, wiederzugeben:

S. 27. **Die junge Schnur und die alte Schwieger.**

Heinz, willtu Chriſtlein haben?
Sprach die alte Schwieger.
Will ſie's ſein,
So iſt ſie mein,
Sprach der Sohn hinwieder.

Wann wollt ihr dann Hochzeit haben?
Sprach die alte Schwieger.
Gilt uns gleich,
Wann es ſei,
Sprach die Schnur hinwieder.

Was ſoll ich euch ins Haus ſchenken?
Sprach die alte Schwieger.
Dein neuen Pelz,
Mir gefällt's,
Sprach die Schnur hinwieder.

Was wollt ihr für ein Handwerk treiben?
Sprach die alte Schwieger.
Gelt, mein Heinz,
Wir treiben keins!
Sprach die Schnur hinwieder.

Womit wöllt ihr euch dann nähren?
Sprach die alte Schwieger.
Mit Käſ' und Bret,
Und was man hat,
Sprach die Schnur hinwieder.

Wo wollt ihr heint dann liegen?
Sprach die alte Schwieger.
Bei dem Heerd,
Auf der Erd,
Sprach die Schnur hinwieder.

Wo wöllt ihr dann Hausrath nehmen?
Sprach die alte Schwieger.
Frag nit drum,
Wo wir's bekumm,
Sprach die Schnur hinwieder.

In welches Haus wollt ihr dann ziehen?
Sprach die alte Schwieger.
In dein Haus,
Du mußt draus!
Sprach die Schnur hinwieder.

Das Haus, das iſt mein eigen!
Sprach die alte Schwieger.
Iſt es dein,
Es wird noch mein.
Sprach die Schnur hinwieder.

Wollt'ſt du auf mein Tod hoffen?
Sprach die alte Schwieger.
Lebſt du lang,
So iſt mir bang,
Sprach die Schnur hinwieder.

Gieb mir meinen Pelz wieder,
Sprach die alte Schwieger,
u. ſ. w.

Daß die junge Schnur und die alte Schwieger ſich demnächſt in die Haare gerathen, verſteht ſich bei einem ſo dramatiſchen Realismus ganz von ſelbſt.

Wir können dieſen Aufſatz nicht ſchließen, ohne den lebhafteſten Wunſch auszuſprechen, der Herausgeber der erſten Bände der Arnimſchen Werke, Herr Wilhelm Grimm, möge ſich jetzt ſeines bei Gelegenheit des erſten Bandes gegebenen Verſprechens erinnern, am Schluſſe der Sammlung von Arnim's Leben und Wirken eine eingehende Darſtellung zu liefern. Arnim hat ſeinen Einfluß, wie bedeutend auch immer, doch mehr mittelbar durch andere Dichter, als unmittelbar auf die Nation geübt; keinem unſrer Dichter wäre daher eine Würdigung von ſolcher Hand mehr zu wünſchen, und keiner hat ſie gleichwohl weniger erfahren, als eben Arnim.

Zwei Roſen, oder: Das Hohe Lied der Liebe.

Von **Julius Sturm.**

Leipzig. Brockhaus. 1854.

Hervorgegangen ſind dieſe Dichtungen aus der Auffaſſung des Salomoniſchen Hohenliedes, nach welcher in demſelben das Urbild des Verhältniſſes gezeichnet iſt, in welchem die Seele der Erlöſten zu ihrem Erlöſer ſtehen ſoll. Wir haben es hier nicht mit einer Unterſuchung darüber zu thun, inwiefern dieſe Auffaſſung hiſtoriſch und exegetiſch berechtigt iſt. Poetiſche Berechtigung kann ihr nicht abgeſprochen werden, und mehr als dies Zugeſtändniß dürfte der Verfaſſer vorliegender Dichtungen für ſeine Arbeit nicht in Anſpruch nehmen. Sein Gedicht zerfällt in zwei Hälften. Die erſte Hälfte beſteht aus einer Reihe kurzer meiſt 4- und 8zeiliger Lieder, deren jedes ein dem Salomoniſchen Liede entlehntes Bild mehr aufnimmt als durchführt. Die zweite Hälfte enthält die Gegenbilder jener erſten Reihe, indem hier die Liebe der Seele zu Chriſto geſungen wird. Von der orientaliſchen Gluth, welche die erſte Hälfte durchweht, fühlen wir uns wie von einem fremden, ſtrahlenderen Himmel, wie von einer in ungewohnter Farbenpracht blühenden exotiſchen Pflanze berührt. Wir ſtaunen mehr als wir uns erquickt fühlen, aber der Reiz des Ungewöhnlichen feſſelt uns. Anders iſt unſere Empfindung der zweiten Reihe gegenüber. Hier ſoll ein Verhältniß zur Darſtellung kommen, in das wir uns ſelbſt mehr oder minder eingeweiht fühlen; aber wir haben es nie in dieſer ſinnlichen Form erfaßt, wir vermögen auch nicht, es in dieſelbe zu kleiden, ohne von dem Bedenken beſchlichen zu werden, daß wir dies Verhältniß ſelbſt damit ſeiner Würde berauben, ja wir vermögen es ſogar nicht in dieſe Form eingekleidet vor uns hintreten zu ſehen, ohne uns faſt unheimlich berührt zu fühlen. Mit dieſer Bemerkung wollen wir den „zwei Roſen" ihren poetiſchen Duft nicht abſprechen; nur das wollen wir behaupten, daß ſie dieſes Duftes mehr beſitzen, als nordiſche, als proteſtantiſche Naturen zu ertragen gewohnt ſind. Alles hat ſeine Zeit! Das iſt ein bekannter Ausſpruch des königlichen Sängers, dem dieſe Lieder ihre Motive verdanken. Aber er hätte mit derſelben Wahrheit auch ſagen können: Alles hat ſeinen Ort, und er würde damit im Voraus eine Recenſion über eine Bearbeitung ſeines Hohenliedes geſchrieben haben, welche 1854 n. Chr. in Leipzig bei Brockhaus erſcheint.

E. Hämpfeli Lieder.

Baſel, Schweighauſerſcher Verlag.

Es iſt in neuerer Zeit Manches im Volksdialekte gedichtet worden. Namentlich hat Klaus Groth der niederdeutſchen Mundart einen glänzenden Platz in der neueſten Geſchichte der poetiſchen Li-

teratur geſichert. Wir werden bei Gelegenheit der dritten Auflage ſeines „Quickborn", welche, wie wir hören, bevorſteht, uns ausführlicher mit dieſem Dichter beſchäftigen. — Heute wollten wir nur auf ein Heftchen (eine „Handvoll" wie der Titel ſagt) Lieder in allemanniſchem (Baſeler) Dialekt aufmerkſam machen, das uns vorgekommen iſt und das wir mit wahrem Vergnügen geleſen haben. Jedes Korn in dieſer Handvoll iſt geſund und auf dem Baum echter Poeſie, an dem Herzen eines Dichters, gewachſen, trägt davon alſo wieder in ſich. Was uns dabei beſonders anmuthet, iſt, daß der Dichter mit ſeinen Empfindungen und ſeinem Gedankengange nicht abſichtlich in das Gebiet eines andern Kulturgrades geht, als derjenige iſt, auf dem er offenbar verkehrt. Der Volksdialekt in Dichtungen ſoll nicht ſein wie ein Negligée, ſondern wie ein ſchlichtes Feierkleid oder wie die unſchuldige und ſchöne Nacktheit des poetiſchen Gedankens ſelber. — Wir geben eine Probe dieſer Lieder, obwohl die Auswahl ſchwer wird, denn wenn man die Handvoll aus der rechten Hand herausgeleſen hat, nimmt man ſie in die linke, um auch dieſe leer zu leſen.

Noch emol uf der Gaß.

'S ſchloht halber Elfi. Nur e matte Schimmer
Dringt dur die bſchloßne Jalouſie dure.
Doch gſeh-n-i, jetz nimmſch's Liecht und gohſch in d' Rueh,
Langſam verſchwindet d' Helli, d' Stege-n-uf.
O nur das Händli möcht ich ſeh das jetz
Durſichtig roſeroth die Flamme ſchützt!
Villicht luegſch mit de große-n-Auge drüber
Eweg und ſöchtſch Di — denn es iſch nit ghür.
My Geiſcht ſtoht uf em Stegenabſatz vor Der
Und luegt Di a, der gutti, armi Geiſcht.

E gheimi Unterhandlig.

Couſine, Sie händ's gmerkt! ach goldeni Couſine,
Sie händ's am Frytig gmerkt, i gſeh's an Ihrer Miene.
Nit wohr, Sie ſage nyt? Es iſch mer nit um mi ...
I bin ns Yfersucht e rechte Dolbatſch gſi.

„Was gemerkt?" — Sie wiſſe's wohl. — „S' iſch guet, daß Sie's bikenne.
„'S iſch locht zu entdecke gſi, wer zieh hat, wie Sie brenne,
„Wil dä Loſanner Herr emol Viſite macht,
„D' Bikanntſchaft vom Welſchland — myn Gott, do gitt me-n-Acht!" —

I will mi zämmeneh. — „Und nimme munſche! nimme
„Vor jedem fremde Gſicht zündgüggelroth ergrimme?
„Sunſt iſch es glych am Tag." — Bis jetze-n-alſo nit?
Couſine, gend Sie mer dä Troſt zuem Heimweg mit?

„I glaub, ich weiß's allei. I ha mi bſanne lieber,
„I ha nyt für die Sach und ha-n-an nyt derwider.
„I ſchwyg, und wenn's mi au an alle-n-Ecke zupft!
„Denn vomme Gheimniß iſch no nie kei Menſch verpfupft.

„Und wie's cim iſch — ich ka mi an mi ſelber bſinne —
„Do lütet's Sturm im Herz; i glaub, 'S het noche grinne. —
„Jetz, Vetter, froge Sie Ihr Gmüeth, das viel bigehrt,
„Sind Sie, wie Sie do ſtehnd, der junge Thräne werth?

Deheime.

Wie iſch mer jetz die groſſi Stube z'eng,
Syt ſelbi Schmerze-n-yziehnd mit Gidräng!
Wie luege mi die Bücher wo-n-i ha
Vo dene Schäfte trurig a!

Kei Arbet ruckt, und eb i's merke will
Nyt wieder d' Stirn uf beide-n-Aerme ſtill.
Do gipfür i wie mer's Bluet dur d' Schlöfe jagt,
Wie's inner Leid am Herze nagt.

I ka nit jomere, denn es ſchickt ſi nit,
Keim Andre bring i gern my Kummer mit.
Die lange-n-Obe, Herr, ergieb di dry,
Sie wend allei erduldet ſy.

Die erſti Prob! — und wenn i's überſtand,
So bin i erſt recht werth der liebe Hand.
Und ſoll's nit ſy, und trag i's ohni Ghül,
So zwing i in der Welt no viel.

Der ungenannte Verfaſſer, der ſeinen Reichthum achtlos in die Welt ſtreut, hat ein Gloſſar nicht für nöthig gehalten. Wir wollen verſuchen, zum leichteren Verſtändniß für dieſe Proben das Nöthigſte hinzuzufügen, ziehn es aber vor, dieſes ohne beſonderen Hinweis bei dem Einzelnen zu thun, da die Unterbrechung des Textes durch Zahlen oder Zeichen immer etwas Störendes hat. Bemerkt ſei noch, daß in der Orthographie der Dialekte, wo ſo Vieles ſchwankend iſt, man vielleicht wohlthut, ſich vorangegangenen und achtungswerthen Muſtern anzuſchließen, ſchon aus dem praktiſchen Geſichtspunkt, dem Leſer immer erneutes Studium zu erſparen.

Doch gſeh-n-i, dennoch ſehe ich. — Goſch, gehſt. — Eweg, hinweg. — Nyt, nichts. — Dolbatſch, Tölpel. — D' Bikanntſchaft vom Welſchland. Hiermit iſt, wie wir denken, der Aufenthalt der jungen Leute in der franzöſiſchen Schweiz zur Erlernung der Sprache gemeint. Uebrigens hat Welſchland in dem Dialekt den Ton auf dem a. — Zämmeneh, zuſammennehmen. — Munſche, ſchmollen. — Gend, geben. — Sieder, ſeither. — Verpfupft, verpufft. — 'S het noche grinne, ſie hat nachher geweint. — Wo, pronomen relativum, alſo: wo-n-i ha, welche ich habe. — Schäfte, Bücherbretter. — eb, eh'. — Jomere, jammern. — Die lange-n-Obe, die langen Abende. — Ghül, Wehklage.

Im Verlage von **Wilhelm Hertz** (Beſſer'ſche Buchhandlung) in Berlin, Behrenſtraße Nr. 44, erſchien ſo eben:

Hermen.

Dichtungen von Paul Heyſe.

Inhalt: Margherita Spoletina. — Urica. — Idyllen von Sorrent. I—XII. — Die Furie. — Die Brüder. Michel-Angelo Buonarotti. — Perſeus. Eine Puppentragödie.

Miniatur-Format. Geheftet: Preis 1 Thlr. 20 Sgr. Sehr zierlich in Goldſchnitt gebunden: Preis 2 Thlr.

Traum und Erwachen.

Ein Gedicht von Hermann Grimm.

8. elegant geh. Preis 20 Sgr.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzſch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 13 u. 14. Donnerstag, den 29. Juni. 1854.

Inhalt: Electra. Frei in der Form nach Sophokles. Von Jos. God. Müller. — Ein Schneider. Roman in drei Bänden von Karl v. Holtei. — Zeitung. Berlin. — Aufruf.

Electra.

Frei in der Form nach Sophokles.

Von

Jos. God. Müller,

Professor am Gymnasium zu Hildesheim.

Celle. Capaun-Karlowa'sche Buchhandlung. 1854.

Uebertragungen altgriechischer Tragödien ins Deutsche sollen, wie der Verfasser des obigen Büchleins ganz richtig sagt, den Zweck haben: Genuß und Verständniß des Originals auch bei uns für weitere Kreise zu vermitteln, und es kommt, wie er fortfährt, hierbei freilich Alles darauf an, daß der Diamant durch den neuen Schliff und — wo die Form eine freie — durch die neue Fassung nicht zu viel von dem ursprünglichen Glanze verliere, mit dem er in seiner Heimath gestrahlt, und alterthumskundigen Augen noch jetzt entgegenleuchte.

Unfehlbar werden diese Gesichtspunkte bei Allen, die sich bisher mit Uebertragungen Sophokleischer Tragödien zu einem höheren, als dem rein philologischen Zwecke beschäftiget haben, gleichfalls maßgebend gewesen sein; nur die Wege, welche sie zur Lösung einer solchen Aufgabe eingeschlagen, sind von einander verschieden, und insbesondere von dem des Verfassers abweichend. Um den richtigen Standpunkt zur Beurtheilung derartiger Bestrebungen, und sonach auch der vorliegenden Arbeit zu gewinnen, wird daher eine kurze Erwähnung dieser bisher gewählten Wege nöthig sein; wobei man indessen, da frühere Uebertragungen nur einzelner Tragödien nichts eben principiell Abweichendes darbieten, sich auf die Gesammtausgaben des Sophokles wird beschränken können.

Hier hatte nun Solger das hohe Verdienst, als der Erste mit einer Uebersetzung sämmtlicher, noch übriger Sophokleischer Tragödien vor die Oeffentlichkeit zu treten, und es ist ihm vollständig gelungen, im engen Anschmiegen an Form und Inhalt, den edlen, tiefen Gedanken der Antike in nicht minder großartiger als würdevoller Gestalt wiederzugeben. Leider aber hatte er dabei dem ureigenen Genius der Deutschen Sprache zu wenig Rechnung getragen, und auch das für seine Aufgabe gehalten, in der Redeweise die griechischen Constructionen und Wortfügungen möglichst nachzubilden, und im Versbau die für das griechische Ohr immer noch flüssigen, dem griechischen Verse gerade seine Majestät verleihenden langsylbigen Wörter fast überall durch eben solche deutsche zu ersetzen, welche jedoch unserem Verse nur eine zum unnöthigen Pathos verführende Schwerfälligkeit gaben. Seine Arbeit konnte daher blos den tiefer Eingeweihten, schon mit dem Originale Vertrauten entzücken, für den Laien behielt sie etwas Fremdartiges, fast möchten wir sagen Entfremdendes. — Ihm folgten Thudichum und Donner, beide, wie Er, sich streng an Gedanken und Form haltend, und nur dem Genius der Deutschen Sprache sich schon mehr nähernd. Die Uebertragung des Letzteren ist sogar für die Bühne benutzt worden. Sei es nun aber, daß in ihr der Gedanke nicht überall mit gleicher Schärfe wiedergegeben ist, wie bei Solger, sei es, daß der Versbau minder gelungen, und die Sprache gar oft jedes poetischen Reizes entbehrend, und sonach ohne alle Anziehungskraft ist: auch seine Uebertragung, so gut als die von Thudichum, drang in keine weiteren Kreise ein. Da versuchten Andere Anderes. — Fr. Fritze, unter Billigung L. Tieck's, behielt nur die Chorverse bei, den Trimeter im Dialoge ersetzte er durch den für das deutsche Ohr geläufigeren fünffüßigen Jambus. Im Uebrigen hielt er sich gleichfalls streng an das Original, hob indessen die dramatischen Gesichtspunkte mehr hervor und versuchte die Anwendung einer deutsch-poetischen Sprache. Später scheint er jedoch, was die Form betrifft, zweifelhaft geworden zu sein, ob sich das Aufgeben des Trimeters auch wirklich rechtfertige. In seiner gegenwärtig erscheinenden Uebertragung des Euripides hat er denselben wenigstens wieder angewendet. — In ganz neuester Zeit ist man nun zur Erreichung des Einganzs gedachten Zweckes noch weiter gegangen. Man hat auch die Metren der Chöre entfernt und dieselben, wie im vorliegenden Werke, durch Reimverse ersetzt. Ja, man hat sich, wie abermals der Verfasser und der von ihm mit Freude begrüßte Gravenhorst, sogar für ermächtigt gehalten, selbst von der präcisen Wiedergabe des Gedankens abzusehen, und, ganz Neues hinzudichtend, gewissermaßen so nur den auszugsweisen Inhalt der Scenen, d. h. nur den von Sophokles beobachteten Gang der Gedanken und der Fabel wiederzugeben.

Bei so diametral entgegengesetzten Wegen zur Erreichung des beabsichtigten Zweckes, wird zum Behufe einer gründlichen Beurtheilung des vorliegenden Werkchens nichts erübrigen, als zu untersuchen und festzustellen, welches der richtige und allein angemessene, sowie: ob überhaupt eine Bearbeitung, wie die vom Verfasser beliebte, zulässig sei.

Die griechische Kunst heißt vorzugsweise darum die klassische, weil bei ihr vollendeter Inhalt und vollendete Form in untrennbarer Verbindung sich gegenseitig bedingten, und beide überall in bewunderungswürdiger Harmonie standen. War etwas gestört in dieser harmonischen Vereinigung, so hörte das Kunstwerk auf, ein solches zu sein. In der griechischen Tragödie war daher, neben der Hoheit des überall tiefdurchdachten, im Innersten gefühlten und naturwahren Inhalts, die Form, in der solcher sich ausprägte, eine gleich nothwendige Grundsubstanz ihres Wesens. Diese Form aber bezog sich nicht blos auf die, von einem Uebersetzer nicht leicht zu

verunstaltende scharfe Gliederung und Abwägung der einzelnen Theile des Ganzen; sie erstreckte sich ebenso nothwendig auf die Ausdrucksweise des Inhalts durch die Sprache, und auf die überall durch die Situation bedingte Versart. In ersterer Beziehung waren die Forderungen der Griechen, wie Aeschylus, Sophokles und Euripides uns lehren, keine eben geringen. Die Leidenschaft verlangten sie in ihrer wesengetreuesten Ausprägung, die Erzählung im ureigensten Farbenschmucke des Gegenstandes, das Zwiegespräch im Reize der schärfsten Dialektik, den Styl in der höchsten Fülle, Eleganz und Gewandtheit, überall influirt von der Rücksicht auf den dramatischen Zweck des Werkes. — Die gewählte Versart aber wollte ihnen nur dann passend erscheinen, wenn sie herausfühlen mußten, daß der Dichter von der Situation selbst in sie hineingetrieben worden, und daß die Verse nirgend ein nur willkürliches Gewand des Gedankens seien.

War nun eine griechische Tragödie so geartet, so wird bei ihrer Uebertragung oder Bearbeitung der kostbare „Diamant des Originals durch den neuen Schliff und die neue Fassung nur dann von seinem ursprünglichen Glanze nicht zu viel verlieren", wenn man bei ihr als Grundbedingung dasjenige, wenigstens im Wesentlichen festhält, was das Original eben zu einem solchen Diamant machte. Daß solches aber keineswegs der blos ganz allgemein gehaltene Inhalt der Fabel und der ausgesprochenen Gedanken, wohl gar in jeder irgend beliebigen Form war, dürfte nach Vorstehendem keinen Beweis mehr erfordern.

Zu einer Uebertragung, welche den, vom Verfasser nur selbst geforderten Bedingungen einigermaßen entsprechen soll, wird daher — um es bei seinen vollständig abweichenden Principien ausführlicher zu erörtern — nothwendig gehören: zunächst die kritisch genaueste, möglichst wörtliche Wiedergabe jedes einzelnen Gedankens, in dem Farbenschmucke, welchen das Original dafür gewählt hat. Schon um den Dichter kennen zu lernen, und in seiner ganzen bevorzugten Eigenthümlichkeit zu genießen, kommt es, wie der Verfasser zu glauben scheint, keineswegs blos darauf an, zu hören, was derselbe so ungefähr gesagt hat, und welchen Sinn man etwa annähernd seinen Gedanken unterlegen könnte: auch die Art, wie er etwas gesagt hat, charakterisirt ihn, und gewährt den gerade durch ihn speciell bereiteten Genuß. Schärfer noch tritt aber in dieser Beziehung die Forderung des Drama auf, und es bedarf nicht erst der Auseinandersetzung, wie bei einer nur oberflächlichen, sogar willkürlichen Wiedergabe des Originals die scharfe Färbung der Charaktere oft geradezu verwischt, und die beredteste Motivirung der Handlungen verdunkelt werden muß, so daß statt des strahlenden Diamants nur zerbröckelte Stückchen eines blinden Kieselsteines übrig bleiben.

Eine fernere unerläßliche Bedingung wird die Beibehaltung der im Originale angewendeten Versmaße, zum mindesten für die Chöre und die, dem Metrum nach, ihnen verwandten Abschnitte des Werkes sein. — Was den Trimeter für den Dialog anbetrifft, so wollen wir auf demselben nicht mit gleichem Eigensinne bestehen, obschon wir Allen denjenigen, welche nicht blos die kunstgerechte und zwanglos dahinfließende, sondern selbst die vom ächt poetischen Hauche durchwehte Bildung auch dieses Verses vollkommen in ihrer Gewalt haben, nur dessen Beibehaltung anrathen können. Im Uebrigen war der Trimeter in den Dialogen der Tragödie kein aus der Natur der letzteren unmittelbar fließender Vers, da er auch in anderen dramatischen Werken der Alten, z. B. in Komödien Anwendung fand; er war vielmehr lediglich der der griechischen Sprache in dieser Beziehung am geeignetsten scheinende, weil er die leicht und überstürzend dahinströmende in die zweckmäßigsten Dämme bannte. Von der Tragödie, als solcher, wurde er nur insoweit influirt, als er in ihr vornehmlich lange Sylben liebte, und die anapästischen Auflösungen aufs Möglichste vermied. Wer daher seiner sehr schönen Bildung nicht gewachsen ist, der möge im Dialoge immerhin den, ihm verwandten, auf gleichen Rythmen beruhenden fünffüßigen Jambus wählen; er wird damit dem deutschen Ohre näher treten, als durch ungelenke Trimeter, und sein Werk wird, da ein fünffüßiger deutscher Jambus, gesprochen, fast ebensoviel Zeit fordert, als der griechisch gelesene Trimeter, und diesem, wenn die Trimeter-Cäsuren analog beobachtet werden, beinahe ähnlich klingt, an seinem Werthe auf solche Weise nicht gerade zu viel verlieren. — Für die Chorverse dagegen und die ihnen ähnlichen Metren wird das Original-Metrum unter allen Umständen beibehalten werden müssen. Diese entspringen an keinem Orte aus der Natur der Sprache, sondern der Dichter ist durch die jedesmalige geistige Stimmung in sie hineingedrängt worden. Der tief innere Schmerz, der aus dem Dochmischen Verse spricht; die aufgeregte Leidenschaft, die er in seiner Auflösung malt; die Wehmuth, die im Glykonischen, das Entzücken, das in den Päanen und im Daktylischen Verse sich ausprägt; sie alle sind kein zufälliger Inhalt dieser Metren: der Dichter mußte diese Gefühle mit solchem Gewande umkleiden, sein Genius trieb ihn dazu! — Eine Bearbeitung, welche hier abweicht, raubt dem Diamanten nicht blos für alterthumskundige Augen, sondern für die jedes Gebildeten, den ihm gerade eigenthümlichen Glanz. Sie gleicht fast den Bildern, von Kinderhand gemalt, auf denen irgend eine Figur wohl noch errathen läßt, was sie darstellen will, über die sich aber Niemand weiter freuen möchte, als eben das malende Kind selbst. Freilich hat der Uebersetzer, wenn er durch ein solches Werk ungetrübten Genuß bereiten will, hier keine eben leichte Aufgabe. Er braucht eine solche aber auch nicht zu haben. Die Elemente in jeder Kunst erfordern langjährige Uebungen, und wer ein wirkliches Kunstwerk schaffen will, der mag sich üben; denn in allen Fällen wird er dazu immer erst Herr der Elementargriffe sein müssen, weil nur durch vollendete Behandlung und geniale Anwendung dieser das Kunstwerk zu einem formell korrekten sich emporbilden kann.

Eine dritte unerläßliche Forderung entspringt aus der Natur des Drama. Die Tragödie war für die lebendige Darstellung bestimmt, und konnte nach der Ansicht der Griechen diese Aufgabe in ihrem ganzen Umfange nur dann erreichen, wenn neben der ächt dramatischen Motivirung und Entwickelung der Handlung und der strengen Charakteristik der Personen, auch die Sprache in jeder ihrer Wendungen eine ächt dramatische war. Der Grieche forderte von seinen Dichtern die höchste Naturwahrheit; naturwahr erschien ihm aber im Drama nur diejenige Sprache, welche den Sprechenden unmittelbar auf den Boden des lebendigen Lebens stellte, und die sonach, frei von jedem Pathos, gewissermaßen nur ein, von der jedesmaligen Situation des Gefühls bedingter, überall aber von dem Zauber der Idealität umflossener, höherer Konversationston war, ausgestattet mit der ganzen, einem solchen eigenthümlichen graziösen Beweglichkeit und mit der psychologisch schärfsten Accentuirung, wie der Sprechende, wenn er verstanden sein und Eindruck machen will, sie im wirklichen Leben beobachten muß. Dieser hohe Vorzug gerade des griechischen Drama ist unter den neueren Dichtern nur bei Lessing zur unumschränkten Anwendung gekommen, denn selbst Göthe weiß sich nicht von allem Pathos freizuhalten, und bei Shakespeare wurde die Mitaufnahme lyrischer und pathetischer Elemente in die eigentliche Conversation schon durch die romantische Richtung seiner Werke bedingt. Wer nun ein altgriechisches Drama übertragen oder bearbeiten will, der wird, wenn er der Sprache diese Eigenthümlichkeit raubt, eine der schönsten Zierden des Werkes selbst vernichten, ja, dasselbe sogar um einen großen Theil seiner Verständlichkeit

bringen. Der Ueberſetzer muß ſich daher auf das Unmittelbarſte in die Seele des Sprechenden verſetzen, und ihm die leiſeſte Wandelung ſeiner Gefühle gewiſſermaßen ablauſchen, und, wenn er dieſelbe erfaßt hat, ſich unabläſſig mühen, durch Wortſtellung und Redewendung ſie aufs genaueſte wiederzugeben. Die bedeutende Schwierigkeit, in ſolcher Art zu überſetzen, kann ihre Unerläßlichkeit nicht mindern.

Endlich wird auch die Sprache in ihrer rein ſtyliſtiſchen Beziehung der Hoheit des Originals entſprechen müſſen, und die von den Griechen von ihren Dichtern verlangte Gedrängtheit, Fülle und Schärfe, verbunden mit derſelben Eleganz, Flüſſigkeit und poetiſchen Färbung — allerdings im ſteten Hinblick auf den Genius deutſcher Dichterſprache — gleichfalls wiederzugeben haben, damit auch das äußere Gewand des Kunſtwerkes ein gleichvollendetes ſei.

Der Schwierigkeit, dieſen Forderungen insgeſammt und im vollen Umfange zu genügen, ſind wir uns wohl bewußt. Ja, mehr oder minder wird, um ſie ganz löſen zu können, der Ueberſetzer in Anſchauungen und Gefühlen zu dem Geiſte des Dichters ſelbſt ſogar in gewiſſer Verwandtſchaft ſtehen müſſen; und auch ein ſo Hochbegabter wird immer noch ernſtes Studium, raſtloſen Fleiß und ſtets erneute Anſtrengung aufzuwenden haben, wenn er ans Ziel gelangen will. Gleichwohl wird die Befriedigung aller jener Forderungen eine unerläßliche ſein, weil — wenn eine Ueberſetzung zur Löſung der vom Verfaſſer vorgezeichneten hohen Aufgabe auch nur einigermaßen geſchickt ſein ſoll — nach dem Obenentwickelten keiner der von uns aufgeſtellten Geſichtspunkte unberückſichtigt bleiben darf.

Ob nach dieſen Principien bearbeitete Uebertragungen altgriechiſcher Tragödien dem Geſchmacke für antike Poeſie auch bei weiteren Kreiſen Eingang verſchaffen werden, das wagen wir, ungeachtet der möglichſten Annäherung derſelben auch an den deutſchen Genius, allerdings nicht zu behaupten, ſchon weil das Wahre und Aechte in der Regel nur kleine Kreiſe um ſich zu ziehen pflegt. Daß ſie aber, wo ſie Eingang finden, Genuß und Verſtändniß der Antike vermitteln, und die Hoheit des Originals unfehlbar zum Bewußtſein des Leſers bringen werden, deſſen ſind wir gewiß. Ja, wir gehen noch weiter und ſprechen ſogar die Ueberzeugung aus, daß der wahre Genuß und das richtige Verſtändniß der Antike, nebſt allen ihren wohlthätigen Einflüſſen auf eine tiefere Bildung, da, wo das Original verſchloſſen iſt, überhaupt nur aus einer ſolchen, unter Berückſichtigung der oben aufgeſtellten Grundſätze gearbeiteten Uebertragung wird geſchöpft werden können. Denn nur ſie allein wird dem Leſer die Mittel bieten, in die Vorwelt und ihre Geſtaltungen mit möglichſt ungetrübtem Auge zurückzuſchauen. Die Schwierigkeiten, welche das Leſen ſolcher Uebertragungen für Manche haben mag, wollen wir nicht verkennen; ein wahrhaft würdiger Genuß wird indeſſen nur ſelten ohne alle Opfer erkauft. Und wer, worauf es hier doch ankommt, mit ſeinem ganzen Ideenkreiſe ſich plötzlich, und ohne hieran gewöhnt zu ſein, in die Verhältniſſe und Anſchauungen einer längſt entſchwundenen Welt verſetzen, und dort nun lebendig und friſch genießen will, der wird ſolches immerhin nicht ohne alle geiſtige Anſtrengungen vermögen. Die Frucht ſolcher Mühen wird aber eine reichbelohnende ſein!

Aus dieſen Gründen nun können wir Uebertragungen, in welchen von den obigen Geſichtspunkten abgewichen wird, lediglich als zweckwidrige bezeichnen. Entſchieden verwerfen müſſen wir ſie aber, wenn ihre Verfaſſer dieſe Geſichtspunkte nicht bloß aus Mangel an Befähigung, ſondern abſichtlich bei Seite gelaſſen haben, indem ſie die Behauptung durchzuführen ſuchen, daß, um Genuß und Verſtändniß der Antike für weitere Kreiſe zu vermitteln, im Gegentheil ein Aufgeben der antiken und in ihrer Stelle ein Anwenden völlig unpaſſender, dem Inhalt widerſprechender moderner Formen, ſo wie ein vollſtändiges Verwiſchen der urſprünglichen Gedanken und Bilder, oder wohl gar ein willkührliches Hinzuthun eigener, dem Charakter des Werkes nicht ſelten ganz zuwiderlaufender, der allein geeignete Weg ſei. Wir vermögen nicht zu faſſen, wie bei Werken dieſer Art von einer Vermittelung des Genuſſes und Verſtändniſſes der Antike, ja ſogar von Antikem überhaupt, auch nur einmal die Rede ſein kann. Griechiſche Namen und griechiſche Begebenheiten machen in aller Welt doch noch keine Antike aus, ſo wenig als z. B. Racine's Phädra mit der Antike etwas zu ſchaffen hat! Diejenigen Kreiſe aber, von denen man zu hoffen berechtigt iſt, daß ſie das antike Werk in ſolcher Faſſung lieber zu genießen gewillt ſein möchten, werden unter allen Umſtänden beſſer thun, wenn ſie ſchreckliche Geſchichten leſen wollen, nicht den Sophokles, ſondern den Sue und Dumas zur Hand zu nehmen.

Bearbeitungen altgriechiſcher Tragödien in der vorliegenden Art werden mithin weder der antiken Kunſt noch überhaupt der wahren Bildung einen Dienſt erzeigen, ſie werden vielmehr nur dazu beitragen können, auch dieſe noch in das Gebiet der Oberflächlichkeit und Unnatur hineinzuziehen, welche ſchon jetzt Alles zu überfluthen droht.

Mit dieſen Worten iſt eigentlich unſer Urtheil über den vorliegenden Verſuch für ſolche, die ihn ſchon kennen ſollten, gegeben; für die, denen er fremd iſt, bedarf es noch der nöthigen Belege aus dem Werke ſelbſt.

Die Sprache deſſelben, an ſich betrachtet, iſt von anerkennenswerther, für den erſten Anblick ſelbſt einnehmender Glätte und Weichheit; ja, ſie hat ſogar nicht ſelten einen warmen poetiſchen Hauch. Allein der letztere iſt mehr lyriſcher Natur, und je mehr man aus dem Werke lieſt, deſto mehr überzeugt man ſich, daß die Sprache im Allgemeinen auch in gar vielen Fällen zum wenigſten nicht auf der Höhe der Tragödie, nicht einmal der modernen, ſteht, da ſie der nothwendigen Gedrängtheit, Fülle und Schärfe entbehrt, in welcher namentlich Goethe und Schiller bei Behandlung antiker Stoffe Muſter ſind. Der Bearbeiter zieht zunächſt die Gedanken bisweilen in eine ſo auffallende Breite und Leere hinein, daß ſie in dieſer Form ſchon an ſich dem Charakter des Werkes widerſprechen. So läßt z. B. Sophokles ſeine Elektra im tiefſten Schmerze wörtlich*) ausrufen:

„und nicht ablaſſen will ich, gleich der Kinder beraubten Nachtigall, hier vor des Vaterhauſes Pforten Allen meinen Schmerzensruf zujutönen!“

Wer vermöchte hier dieſelbe Elektra herauszuerkennen, wenn ſie im Buche S. 6 ſagt:

Und immer ruf' ich unverhohlen,
Wie eine arme Nachtigall,
Der man die theure Brut geſtohlen,
Mein Leid hinaus mit lautem Schall.

Nicht minder läßt der Adel der Rede wie Worte manches zu wünſchen übrig, und Ausdrücken, wie S. 14. „Wer Sturm will ärndten, der ſäet Wind“; S. 15. „ein Herz von Stein“; S. 31. „Rabenvater“; S. 68. „zerlumpt“ wünſchten wir zum Mindeſten bei antiken Stoffen nicht zu begegnen. Endlich entbehren auch die Dialoge in den Einzelverſen, vornämlich in der Erkennungsſcene zwiſchen Elektra und Oreſt, die zur Wiedergabe ihres hohen dialektiſchen Schmuckes nothwendige Schärfe, was offenbar mit eine Folge der nicht immer richtig herausgefühlten Partikelbedeutungen iſt. Gleichwohl ruht in der Sprache überall noch der Hauptvorzug des Werkes, und wem die Antike ſelbſt völlig fremd iſt, der wird ſich

*) Wir ziehen vor, ſämmtliche citirte Stellen in Proſa wörtlich wiederzugeben, um den Leſer nicht durch die abermals gefärbten Gläſer einer metriſchen Ueberſetzung ſchauen zu laſſen.

bisweilen dadurch angesprochen fühlen. Eine Ahnung von der Hoheit der Antike oder auch nur von der Antike selbst wird er durch diese Sprache aber nicht erlangen, am wenigsten wird sie das Verständniß und den Genuß derselben vermitteln können. Denn, was ihr außerdem fehlt, und zugleich den zweiten Mangel des Werkes bildet, ist, daß sie über den dramatischen Gehalt desselben mitunter zu sehr hinwegsieht. Von dem, was wir in Obigem in dieser Beziehung als einen Hauptvorzug der griechischen Tragödie angedeutet haben, und was sich namentlich in der Elektra so herrlich ausprägt, finden wir in der vorliegenden Bearbeitung nur in den jambischen Versen, wenngleich nicht überall, so doch hin und wieder, das Erforderliche berücksichtigt. Die Monodien dagegen in den Chorrhythmen entsprechen durchweg diesem Standpunkte nicht. Statt vieler, nur Ein Beispiel dafür. Elektra tritt, von tiefster Verzweiflung ergriffen, auf und sagt wörtlich:

„o heiliges Licht und du der Erde überall geschenkte Luft, wie viele Klagetöne vernahmt ihr, wie viele Schläge, mit denen die blutende Brust ich traf, wenn die dunkele Nacht allmälig entschwunden war. Und alle die Nächte hindurch! — mein verhaßtes Lager im fluchwürdigen Hause weiß es u. s. w."

Schon aus dieser nur prosaischen Wiedergabe der Stelle läßt sich herausfühlen, welch effektvollen Accent die Darstellerin auf die Worte „und alle die Nächte hindurch!" zu legen im Stande ist. Dieser, hier sogar nothwendige Accent wird in der Bearbeitung vollkommen verwischt. S. 5 sagt Elektra:

O heilges Licht der neuen Sonne,
Du thränenvoller Augen Trost,
O Morgenluft, du Bad der Wonne,
Das kühl auch meine Wang' umkost.
Auch heute wieder tret' ich klagend
Heraus, wie ich so oft gethan,
Und ruf' Euch, meine Brust zerschlagend,
Zu Zeugen meiner Leiden an.
Doch ach, wenn ich in öder Kammer
Allnächtlich schwelg in wacher Pein,
Die Thränen sieht, es hört den Jammer
Mein dornenvolles Bett allein.

Wir glauben über diese Verse in einer antiken Tragödie kein Wort weiter nöthig zu haben. Sie belehren uns indessen zugleich über die Gründe des hier besprochenen Mangels. Derselbe entspringt theilweise aus dem Uebertragen derartiger Partien auf das Gebiet der modernen Lyrik, theils aus dem ganz ungehörigen Auseinanderzerren der Gedanken, zumeist durch eben so ungehörige, dem Charakter der alten Tragödie durchaus zuwiderlaufende Sentimentalitätszuthaten.

In letzterer Beziehung ist der Verfasser sogar soweit gegangen, daß er die psychologische Wahrheit einer ganzen Hauptscene geändert hat, um der modernen Anschauung nur Rechnung tragen zu können. Man höre:

Klytemnestra ist so eben ermordet; Orest und seine Begleiter treten wieder auf die Scene; nach kurzem Gespräch erblickt der Chor den gleichfalls zum Tode bestimmten Aegysthos, und Elektra treibt nun den Bruder schnell ins Haus zurück. Diese ganze Scene stürmt natürlich im Drange der heftigsten Aufregung vorüber, und Sophokles, überall der tiefste Kenner des menschlichen Gemüthes, fühlte scharf heraus, daß zwischen dem hier vollbrachten Einen Morde und dem nothwendig sofort noch zu vollbringenden anderen, die geistige Stimmung der Thäter eine viel zu angespannte und aufgeregte sein mußte, als daß er diese schon in Reue und Reflexion, die ruhigere Momente erfordern, hätte versinken lassen dürfen. Elektra sowohl als Orest konnten nur kurze Worte für das zu allernächst Liegende haben, und dies Nächste waren lediglich die unmittelbar vor den Augen liegenden Umstände; zum Denken blieb ihnen überall keine Zeit. Aus diesen Gründen daher zuerst auf Elektra's Seite die Frage: „Wie steht's Oreste?" und Orest's Antwort: „Von dem vom Gotte mir angewiesenen Standpunkte aus beurtheilt, steht es wohl im Hasel dann ferner, bei dem Doppelsinne dieser Antwort, die zweite Frage: „Starb die Unglückselge?" und darauf die weitere Erwiederung, eng zusammenhängend mit der neuesten Ursache des Hasses auf Seiten Orest's, mit dem mitleiderregenden Anblicke der unwürdig behandelten Schwester: „Fürchte nicht, daß Schmach von der Mutter Dich je wieder beschimpfen wird." Nun wird Aegysthus erblickt, und Elektra, theils aus Rachsucht nach dem nun bereits erfolgten Tode der Mutter, theils aus Besorgniß für Orest, fällt dem ihn ankündigenden Chore schnell in's Wort und treibt die Männer in's Haus zurück.

In allem diesen liegt die tiefste psychologische Begründung. Hier, und überhaupt vor dem Morde des Aegysthus, schon Reflexionen anbringen oder Blicke in die künftigen Folgen der That thun lassen, erscheint unter keinen Umständen gerechtfertigt, und ist, aus welchen Gründen es auch geschehen mag, eine moderne Verflachung. Freilich unsere Tragödienschreiber sind froh, wenn sie oft nur Worte und Gedanken finden; Sophokles dagegen wog sie ab. — Was aber thut nun hier unser Verfasser? — Er läßt nach den oben gegebenen letzten Worten des Orestes seine Elektra ausrufen:

„O Zeus, o ew'ges Recht! Wie schrecklich ist die lange Schuld gebüßt!"

worauf Orestes, der inzwischen in Nachdenken versinken und die Hand vor die Stirne legen muß, ausruft:

„Ach, wär' es nur des Hauses letzte Schuld!"

Nun kündigt der Chor den Aegysthos an, und Elektra treibt die Männer nun nicht in das Haus, sondern Orestes, aus seinem dumpfen Brüten rasch in die Höhe fahrend, ruft zuvor noch aus:

„Gut, diese Rache wird mein Herz erleichtern!"

Wie unpassend dies Alles ist, geht schon aus dem Obengesagten hervor. Außerdem aber konnte es ja dem Verfasser doch nicht entgehen, daß Orestes, wenn ihn schon jetzt die Reue und die Besorgniß vor den Folgen seiner That so tief ergriffen, hinterher an der Leiche der Klytemnestra nicht mehr so hätte auftreten können, wie der Dichter es vorschreibt. Zwischen beiden Mordthaten blieb jede Reflexion über die Folgen der That und jede Reue ihm fremd.

Ein dritter, und zwar der bedeutendste Fehler des vorliegenden Werkes ist das allzuhäufige absichtliche Aufgeben der Wortgetreuheit und das Ersetzen der ausgelassenen Stellen durch solche, welche (nach des Verfassers Ansicht von gleichbedeutendem Sinne) der modernen Anschauungsweise entsprechender seien; sowie das Verwischen der, gerade in der Elektra so mächtig wirkenden Bilder; wodurch nicht blos die einzelnen Charaktere mit sich selber in Widerspruch treten, sondern auch das ganze Werk einen der Antike vollkommen widersprechenden Gesammtcharakter erhält. Diese Verfahrungsweise muß uns hier übrigens umsomehr in Verwunderung setzen, als der Verfasser — nach seiner am Schlusse des Werkes befindlichen, in der That recht gediegenen Abhandlung über die Charaktere in der Elektra und die ästhetische Bedeutung der Tragödie, zu urtheilen — sehr wohl weiß, was der Dichter mit jeder einzelnen Person, ja, sogar mit einzelnen bezüglichen Aeußerungen derselben gewollt hat. Gleichwohl kann er es über sich gewinnen, die von ihm so schön gezeichnete Consequenz in den Charakteren, bei deren praktischer Behandlung vollkommen aufzuheben. In Bezug auf die Hauptperson beweisen schon die oben zuerst angeführten Stellen zur Genüge die Richtigkeit dieses Vorwurfs. Sentimentale Klagen, wie die oben angeführten, würden, selbst wenn der Stoff erst heute dramatisch behandelt werden sollte, für eine Heroine, wie Elektra sie erscheint, zu einer völligen psychologischen Unmöglichkeit gehören. Als ein

solches Doppelwesen aber — sentimental in den Monodien, heroisch und hart in den Dialogen — geht Elektra durch das ganze Werk durch.

Auch Chrysothemis läßt der Verfasser aus ihrer Rolle fallen. Der Dichter schildert sie als eine ruhige, maßvolle Jungfrau, ächtköniglichen Sinnes. Als solche kann sie nach den aufgefundenen ersten Spuren von der Anwesenheit des Orestes wohl „hastigen Schrittes, weil Freude sie treibt", herbeieilen. Sie fühlt aber zugleich, daß sie dadurch ihren Standpunkt als Jungfrau und Königstochter, der ihr theils Würde, theils schüchterne Zurückhaltung auferlegt, verletzen muß, und entschuldigt nun zunächst mit dieser Freude ihr „Nichtbeachten der Sitte". Sophokles läßt sie daher, in scharfer Consequenz mit ihrem ganzen Wesen sagen:

„Von Freude nur, o Theure, werd' ich getrieben, der Sitte achtlos, mich schleunigen Schritts zu nahen! Ja, ich bringe Freude ꝛc."

Diesen schönen Zug des edelsten Sichbewußtbleibens selbst in höchster Freude hebt der Verfasser nicht nur auf, sondern ersetzt ihn auch durch etwas der Chrysothemis völlig Fremdes, wenn er sie (S. 49) sagen läßt:

„Vor Herzensfreud' und Jubel, theure Schwester
Sieh, komm' ich, wie ein Kind, herbeigesprungen."

Nicht minder unangenehm berührt das fast durchgängige Verwischen der Bilder, offenbar, weil sie dem Verfasser beim Lesen das Verständniß zu erschweren schienen. Wir wollen dies bei denen passiren lassen, wo es auf die Kenntniß von mythologischen Hyperspecialitäten ankommt, obschon hierüber Noten gegeben werden konnten. Wo die Bilder aber allverständlich, zum mindesten ebenso verständlich, als die vom Verfasser substituirten sind, da liegt doch auch nicht der geringste Rechtfertigungsgrund vor. Wir lassen einige solche Beispiele hier folgen:

Nachdem die Männer in's Haus gegangen, um Klytemnestra zu tödten, ruft der Chor:

„Schaut hin! wie Ares, den feindseligsten Mord schnaubend, verwüns mäh't!"

Man versinnliche sich dies Bild, und denke sich den blutlechzenden Kriegesgott, wie er, rastlos vorwärts schreitend, mit seinem Schwerdte vor sich hin die Menschen niedermähet! ein kühnes, aber leicht faßliches Bild! Dafür heißt es S. 82:

„Sehet Ares lampferglühend, — Feuer aus den Augen sprühend,
Geht voran der wilden Schaar!"

An einer anderen Stelle ahnt der Chor, daß die Rache der Götter über Klytemnestra endlich hereinbrechen will, und singt:

„Und nahen will sich, vielfüßig, vielhändig, aus ihrer grausenvollen Kluft, mit ehernem Schritte, Erinnys!"

Wer Erinnys ist, das weiß auch in weiteren Kreisen ein Jeder, der nur Schiller's Kraniche des Ibykus gelesen hat. Welch' erschütternde, vielsagende Malerei aber liegt in jenen wenigen Worten! Tausend Füße stehen der Rache zu Gebot, um schnell an's Ziel zu kommen; tausend Hände, um den Frevler zu ergreifen, und mit ehernem, unbeugsam zermalmendem Schritte tritt sie auf, die so lange in grauser Kluft verborgene. Dafür setzt der Verfasser S. 28:

„Wie aus finstrer Höhl' ein Drache — Donnernd bricht hervor die Rache —
Und vollzieht den grausen Spruch!

Bisweilen aber ändert er auch auf eben so unnöthige Weise ganze Stellen im Dialoge und verwässert sie ohne jeden denkbaren Grund. z. B.:

Elektra erwiedert dem Chore, der sie wegen ihrer maßlosen Klage um den gemordeten Vater tadelt, und sie zur Fassung ermahnt, nach Sophokles:

„Und welch' ein Maaß wurde dem Elend verliehen? — Sprich! Wie möchte wohl, der Abgeschiedenen vergessen, edel sein? — Welchem Sterblichen wurde solches (ins Herz) eingepflanzt?"

Unser Verfasser läßt sie dafür sagen (S. 15):

„Stürmts nicht schon lange — Auf mich herein?
Könnt' ich der Todten — Vergessen? — Nein!
Dann hätt' ich wahrlich — ein Herz von Stein! —"

An einer späteren Stelle stimmt der Chor damit überein, daß Elektra tief zu beklagen sei, und ruft:

„Unglückliche! — Unglück ward Dein Loos!"

Dafür setzt der Verfasser außerordentlich seltsamer Weise (S. 47):

„Wer da hat, dem wird gegeben!"

Uns dünkt, selbst das der Antike unkundigste Ohr möchte aus den beiden ebengenannten Stellen nichts der modernen Anschauung fremdes heraushören, so menschlich wahr und einfach sind sie.

Daß bei einer so unwiderstehlichen Lust, die Antike zu modernisiren, endlich noch sogar in religiöser Beziehung Curiositäten mit durchlaufen, ist hiernach nicht zu verwundern. Seltsam ließt es sich freilich, wenn der Verfasser S. 11 sagt:

„Noch waltet im Himmel der große Gott!"

oder S. 15:

„Reißt nieder die Tempel, es ist kein Gott!"

und wenn dicht neben dieser unzweifelhaften Idee eines christlichen Gottes und Himmels, in fortwährender Vermischung, von Zeus, Loxias, Apollon, den Göttern u. s. w. die Rede ist. — Auch der Ausdruck S. 5 „dornenvolles Bett" kann nicht in der Antike angewendet werden, da „Dornen" erst seit der Kreuzigung Christi den Begriff der Qual und Marter mit sich führen.

Was nun endlich noch den Versbau betrifft, so können wir die Anwendung der Reimverse nur nochmals als unpassend bezeichnen, um so mehr als sie den Verfasser offenbar zu vielen anderen Ungehörigkeiten erst verlockt haben. Ueber ihren Einfluß auf die Einmischung der Sentimentalitäts-Lyrik haben wir schon gesprochen. Außerdem begünstigten sie die mitunter sehr lästige Breite, weil der Verfasser den Reim nur durch Flickworte oder eingeflickte neue Gedanken finden konnte, wie z. B. oben auf „gestohlen" — „unverhohlen". Endlich führten sie ihn zu Gedanken-Aenderungen, wie das obige: „wer da hat, dem wird gegeben", wobei er einen Reim auf „leben" brauchte, und das ebenfalls schon genannte „Wer Sturm will ärndten, der säet Wind", statt des Sophokleischen: „erzeuge Dir nicht Schmerz aus Schmerz", wo dem Verfasser aber ein Reim auf „Kind" und „gesinnt" nöthig war. Auch Plagiaten, wie dem Schillerschen:

„O, hemme der Thränen vergeblichen Lauf,
Die Thränen, sie wecken die Todten nicht auf,"

hätten wir nicht zu begegnen gewünscht. Der Verfasser hätte hier, um seine Versart beizubehalten, recht gut wörtlicher sagen können, z. B.:

„Doch wird Dir der Vater nicht wiedererstehn,
Dem Hades entreißt ihn nicht Jammern, noch Flehn!"

Wir haben nach allen diesem kein freundliches Urtheil über das vorliegende Werk gefällt. Der Verfasser wird uns aber zum Mindesten nicht beschuldigen können, daß wir auf leichtsinnige Weise über seine Arbeit abgesprochen haben. Ja, er wird uns, nach den dargelegten Beweisen, bei ruhiger Prüfung vielleicht sogar zugestehen, daß solche keineswegs blos alterthumskundigen Augen in diesem Lichte erscheinen muß, sondern überhaupt jedem Gebildeten, so daß das ganze Werk eigentlich mit ein Paar Worten hätte abgefertigt werden können. Wenn wir gleichwohl uns tagelang mit demselben

beschäftigt, so geschah dies einerseits aus Achtung vor seinem vortrefflichen dramaturgischen Nachworte und vor seiner dargelegten Befähigung, Besseres leisten zu können, wenn er nur von seiner vorgefaßten Neigung abgehen will: zu modernisiren, wo jedes Modernisiren Carrikatur werden muß, andererseits aus folgendem Doppelgrunde:

Er beruft sich auf Schillers Vorgang, und darum war es Pflicht, ihm die Kluft aufzudecken, welche zwischen der Schillerschen Iphigenie und dieser Elektra liegt, zumal er noch weiter geht, und andeutet, daß diese Elektra sogar das hingehörende Mittelglied zwischen der Schillerschen und Goetheschen Iphigenie zu bilden bestimmt sein könnte. Die letztere ist ein Originalwerk, darum nichts weiter von ihr, was aber Schiller betrifft, welche ächt klassische Sprache durchweht seine Bearbeitung, welch ein strengstes Festhalten an der Antike prägt sich darin aus! Uebrigens sind wir überzeugt, daß nach allen bisherigen Vorgängen Schiller, wenn er heute schriebe, formgetreu übersetzen würde. Wenn er aber auch die Form geändert hat, so konnte dies eben nur ein Schiller wagen. Denn welche andere Form er immer wählte, nur Er vermochte selbst die heterogenste der Antike anzupassen, weil nur dem höchsten Dichtergeiste die Gabe geworden sein dürfte, mit sicherer Hand und mit Erfolg in das Kunstgewebe eines ebenbürtigen Geistes einzugreifen und die Fäden desselben anders zu ordnen, und nur einem solchen die Kräfte verliehen sind, wo das Gewebe reißt, die Lücken mit gleichem Geiste wieder zu füllen, seine Gespielinnen aber, die Grazien, ihm helfen, jede auch noch so fremde Form mit *ihrem* alles verschönenden Zauber zu umhüllen.

Der zweite jener Gründe für unsere so lange Beschäftigung mit dem vorliegenden Werke war der, daß wir ein weiteres Ausbreiten sogearteter Bearbeitungen nur für eine Verflachung des ohnehin schon so spärlich gewordenen Kunstsinnes und des noch spärlicheren Kunstverständnisses halten können, und einem jeden Versuche hierzu aus Princip entgegentreten müssen. Insbesondere steht uns für ein solches Beginnen die antike Tragödie zu ehrwürdig und unantastbar da.

—

Ein Schneider.

Roman in drei Bänden von **Karl v. Holtei.**

Breslau, Verlag von Trewendt u. Granier. 1851.

Man hört oft die Bemerkung aufstellen, daß der Dichter es gar nicht so wunderbar im Roman ersinnen könne, als es in der Wirklichkeit hergehe, ja daß das tägliche Leben ein unausgesetzter Roman sei. Diese Bemerkung beweist, daß derjenige, welcher sie ausspricht, ein künstlerisches Auge besitzen muß, welches im Stande ist, den Ereignissen des gewöhnlichen Lebens die poetische Gestaltungsfähigkeit anzusehen und ferner: daß es gute Romane giebt, welche fähig sind, den dazu gehörigen Blick zu lehren, oder doch weiter auszubilden und zu schärfen; ebenso wie gute Bilder die Augen öffnen für malerische Prospecte und Situationen, die sich in unserer Umgebung darbieten. Andere sagen wieder: Dem und dem passirt immer etwas, wenn ich doch auch einmal was erlebte. Es geschieht schon, es geschieht eigentlich alle Tage, sie merken's nur nicht, sie lassen es eben *vorbeipassiren*. Sie meinen, daß ein Roman eine besondere, eine ganz andere, wie diese gewöhnliche Welt wiederspiegele, eine Welt, von der namentlich junge Gemüther zu hoffen pflegen, daß sie auch noch einmal hineinkommen und ein Wort mitzureden haben werden, während sie oft schon mitten darin sind und es nur nicht gewahr werden, theils weil ein Roman, den man selber spielt, oft sehr unmerklich anfängt, da nicht Capitel I. darüber geschrieben steht, theils weil man von den Empfindungen, welche die Rolle mit sich bringt, zu sehr beherrscht wird, um noch Raum und Ruhe zu einem objektiven Urtheil über die poetische Gestaltung der Dinge oder die poetische Verwendbarkeit des erlebten Materials zu erübrigen. Es geht da wie mit dem Reisen. Die Hoffnung darauf, die Rückerinnerung daran sind voll der schönsten Bilder, die Bilder der Gegenwart selber sind nicht ohne Staub, Hitze und Beschwerde. Es gehört Reiseroutine dazu, über die Unbequemlichkeiten hinwegzusehen und nur den Genuß zu empfinden.

Holtei hat den doppelten Vortheil, sowohl einen künstlerischen Blick für den poetischen Gehalt des Lebens zu besitzen, als auch das Geschick, diesen Blick seinen Lesern — eigentlich sollte man bei ihm sagen: Hörern — beizubringen, ja er deckt jenen Gehalt öfters in seiner ganzen Tiefe und in angemessener Form auf. — Sprachen wir von Reiseroutine, so müssen wir H. vor Allem Lebensroutine zugestehen. Ein buntes, wechselvolles und bewegtes Künstlerleben, der Verkehr in verschiedenen Schichten der menschlichen Gesellschaft, der dadurch anwachsende überreiche Stoff von Anschauungen und Erlebnissen, eine Stellung, mit dem einen Fuße mitten in der Welt, mit dem andern auf den Brettern, welche die Welt bedeuten: denke man sich diesem gegenüber eine Künstlernatur, welche wie eine jodirte Platte den leisesten Eindrücken offen ist, so tritt leicht Gewandtheit im Verkehr mit Menschen, mit Persönlichkeiten und Charakteren aller Art und Natur, so wie die Gewohnheit und Leichtigkeit der Mittheilung hinzu; so kann es auch nicht überraschen, wenn H. die Schau- und die Lebensbühne so ziemlich als eins und dasselbe gilt. Gewohnt, alle Dinge sub specie scenae zu betrachten, kann er auch im täglichen Leben, bei Tische, bei einer Flasche Wein, überall nicht anders erzählen, als dichtend, den gewöhnlichsten Vorgängen das Gewand der Poesie leihend, unbekümmert vielleicht um die accurate Richtigkeit der Facta, um die historische Wirklichkeit, aber mit einer wohlthuenden und gewissenhaften Treue gegen die poetische Wahrheit. Das hat auch viele seiner Stücke so volksthümlich gemacht; denn auf der Bühne frappirt er durch die sichern Griffe aus dem Leben, im Leben fesselt er durch die Aufdeckung der Poesie, womit es für künstlerisch geartete Naturen rings umher erfüllt ist.

Es ist bekannt welche Bestrebungen Holtei auf dem dramatischen Gebiete der Poesie gemacht, welche Erfolge er erreicht, bekannt, was er als lyrischer Dichter, namentlich in schlesischer Mundart, geleistet hat. Die Vielen, mit denen der Vielgewanderte in persönliche Berührung gekommen ist, wissen auch, welche einzige Gabe er als Erzähler zu entfalten weiß, wobei ihm auf der einen Seite die Fülle des Stoffes, auf der andern seine Gestaltungsroutine zu Statten kommt. Aber zur eigentlich abgerundeten *künstlerischen* Verwerthung dieser Mittel in Form des Romans kam Holtei nicht sogleich. Man kannte ihn lange als höchst liebenswürdigen und anziehenden Erzähler, eh' er sich entschloß, seine Erinnerungen und Lebenserfahrungen dem größeren Publikum schriftlich mitzutheilen. Dies geschah zuerst in den „Briefen aus und nach Grafenort." Seit dieser ersten Probe auf dem epischen Gebiete hat er einen fortschreitenden Entwickelungsgang von der subjectiven Mittheilung zur Ausprägung der objectiven Kunstform verfolgt. Er hat diesen Weg öffentlich zurückgelegt. Es schien, als ob er sich die Masse des Selbsterlebten erst selber gegenständlich machen müsse und indem man dabei erfährt, wie er zum Dichter wurde, überzeugt er zugleich lebhaft, daß er einer ist. Bekannt sind die „Vierzig Jahre", welche gewissermaßen als eine weitere Ausführung der „Briefe", als eine Art von Confessions zu betrachten sind. Bekannt ist ferner, daß er darin seine an Cynismus grenzende rücksichtslose Offenheit über Alles, was seine Person

betrifft, auch auf Andere ausdehnte und dadurch manchen Verdruß verursachte.

Aber es gab noch eine Fülle von Erlebnissen, Erfahrungen und Beobachtungen, welche in den Rahmen jenes achtbändigen Buches nicht so direct mit hineingehörten oder nur in poetischer Verarbeitung hätten hinein kommen können. So entstanden die „Vagabunden", ein reiches Lebensbild; objectiver schon, weil der Held darin ein anderer ist, als der Verfasser selber, obwohl ein ihm sehr verwandter. Es ist ein sowohl durch den Stoff, als auch durch die Darstellung im höchsten Grade anziehendes Buch. Man muß bekennen, daß Keiner so wie Holtei dazu geschickt war, das Lebensbild eines Kunstvagabunden, im besten Sinne des Wortes, zu malen.

Wiederum einen Schritt weiter macht der gleichfalls biographisch gehaltene Roman: „Christian Lammfell", auch ein Lebensbild, aber ganz entgegengesetzter Art, wie das des Vagabunden. Es ist das vollständige Leben eines einfachen Mannes, eines Caplans, der sich durch nichts weiter auszeichnet, als daß er sich durch nichts auszeichnet, weder durch hohe Geistesgaben, noch durch eine hohe Stellung, welche ihm eine Uebersicht von bedeutenden Verhältnissen und Begebenheiten, die doch auch mit hinein spielen, gestatten möchten. Es ist die Schilderung eines harmlosen, bescheidenen und grundguten Gemüthes, welches Nichts für sich will und erstrebt, Alles für Andere thut, ganz Menschenliebe und Aufopferung ist; überall wartet, bis es empfängt, und dann hoch überrascht und erfreut ist, daß für es selber so viel des Guten und der Freude übrig bleibt. Der Schauplatz des Buches ist Schlesien und es giebt in seiner schlichten und einfachen Darstellung nebenbei eine getreue Abspiegelung des Landes und der Menschen mit ihrer Art und Sitte.

Der neueste Roman Holtei's endlich: „ein Schneider", hat nur noch wenig vom biographischen Anstriche. Er ist im Stoff objectiver als die beiden andern Romane und übertrifft sie an künstlerischer Gestaltung und Abrundung. Mehr oder weniger, versteht sich, ist jeder Roman ein Stück Biographie des Helden, allein die allmählig fortschreitende Lebensbeschreibung ist im „Schneider" nicht mehr so lediglich die Hauptaufgabe, die der Dichter sich gestellt hat. Im „Lammfell" wird der Held erst am Ende des zweiten Bandes geboren, so daß er bis zu seinem Tode noch 3 Bände für seine ganze Lebensschilderung behält; daher müssen auch natürlicherweise eine große Anzahl von Personen rein nach den Gesetzen der Natur gleich im ersten Bande sterben, Menschen, die uns durch die Schilderung des Verfassers lieb geworden sind, welcher das in einer seiner angenehmen kurzen Abschweifungen auch durch die einmal vorhandene Nothwendigkeit der Sache entschuldigt.

Der Schneider dagegen wird doch schon im ersten Bande im 10. Kapitel geboren und nur bis zu seiner glücklichen Verheirathung begleitet. Dafür aber ist schon vor seiner Geburt in dem Roman an andern Personen ein Problem ausgeworfen worden, dessen Lösung nothwendig in seine Geschichte fallen muß. Nebenbei nämlich äußert der Meister Hasenbart, ein Kürschner, gesprächsweise gegen drei junge Handwerksbursche, die als freiwillige Jäger von Paris zurückkehrend bei ihm einquartirt sind, daß alle drei, wie brav auch sonst, von einem Teufelchen besessen seien, dessen sie sich zu erwehren hätten. Zampel, der Buchbinder, neige zur Habsucht, Bartel, der Schneider, zur Eitelkeit und Lust an Weibern und Erhart, der Tischler, zum Trunk. Der Verlauf der Geschichte zeigt nun, wie Zampel sein Teufelchen zum Teufel werden läßt und durch ihn als unverbesserlicher Spieler und Betrüger untergeht; wie Bartel sich des seinigen bis in das spätere Mannsalter stets nur halb erwehrt, ein halb glänzendes, halb leichtsinniges Leben zu Stande bringt und erst spät zu einem geläuterten und ruhigen Lebensabend durchdringt, freilich nicht ohne eine gleichfalls gewaltsam herbeigeführte, selbstverschuldete Verstümmelung seiner sonst schönen äußern Gestalt; wie Erhart endlich nach starken Kämpfen mit seinem bösen Hange, von denen der letzte von einer heftigen inneren Erschütterung begleitet wird, ebenfalls noch im reiferen Mannsalter zu einem glücklichen und geordneten Dasein kommt. Dieser edelsten Natur von den Dreien entspringt auch Oswald Erhart, der Schneider und der Held des Romans, der sich nach einer ungewöhnlich gestaltenden Jugend-, Lehr- und Wanderzeit schließlich mit Helenen, der Tochter Bartels, vermählt, welche unter den Einflüssen einer Mutter von edlerer Natur und von einer durch Schmerz erlangten Resignation erzogen worden ist. Nun muß man aber nicht denken, daß dieser einfache Hauptfaden der Geschichte vom Dichter mit Absichtlichkeit dargelegt ist, so daß man überall auf das haec fabula docet stößt. Ganz im Gegentheil, man bemerkt nur neben der Verflechtung anziehender Verhältnisse und interessanter psychologischer Aufgaben, die gleichfalls mit vielem Geschick gehandhabt werden, man kommt eigentlich erst zum Schluß, nachdem man — wie schon gesagt — ganz zu Anfang auf ungezwungene Weise auf ein mögliches Entwickelungs-Problem aufmerksam gemacht worden ist, zu der Erwägung, daß es wirklich auf's vollständigste und mit vollkommen poetischer Gerechtigkeit durchgeführt und gelöst worden ist.

Im Uebrigen beschäftigt uns der durch seine Naturanlage merkwürdige Lebensgang des Helden. Dann aber entfalten sich vor unsern Augen verschiedene Entwickelungsprozesse auf dem Gebiete der Liebe. Die läuternde Macht dieser großen Triebfeder des menschlichen Thuns zeigt sich in dem Verhältniß der Nebenbuhlerschaft zwischen Oswald und dem jungen Grafen Bernhard Steinach; ihre verzehrende Gewalt tritt hervor in der Leidenschaft zwischen der Gräfin Cäcilie und dem Lehrer Hein. Wie beim „Lammfell" macht auch in diesem Roman das Jahr 1848 mit seinen politischen Erschütterungen sich in dem Kreise der Handelnden geltend und offenbart an ihnen die Wirkung der Ideen, die es mit sich brachte. Die sich ihm mit idealer Schwärmerei hingaben und mit Heldenmuth eine, wenn auch auf falschen Grundlagen beruhende Ueberzeugung einsetzten, finden den Untergang darin. Die albernen Mitmacher ziehen sich mit verbrannten Fingern zurück, der starre Repräsentant veralteter Vorurtheile, die sehr schön und edel gezeichnete Figur des alten Grafen Polycarp, wird gebeugt, ja fast gebrochen, aber er giebt der Zeit ihr Recht und bleibt, was er ist, ein echter Edelmann.

Wir haben genug von dem Inhalt des Buches gesprochen, um darzulegen, daß es auf die Bezeichnung eines gut concipirten Kunstwerks Anspruch machen darf. Wir fügen hinzu, daß es mit sittlicher Wärme und mit derjenigen Lebenskenntniß geschrieben ist, die man an dem Verf. kennt, daß wir es also mit mehr als mit Unterhaltungslektüre zu thun haben.

Holtei schreibt, wie er erzählt, nur mit dem Unterschiede in den Aeußerlichkeiten, die sich ergeben, je nachdem er einen Hörer vor sich hat oder sich einen Leser, resp. eine Leserin denkt. Er scheint nur unterhalten zu wollen und leistet bedeutend mehr. Der Dichter in ihm streut poetische Motive aus, der Welt- und Menschenkenner, gleich sehr zu Hause in den Salons wie in den engen Bürgerstübchen giebt interessante Erfahrungen aus dem Seelenleben, oft bekannt genug, aber dann durch ihn auf eine schlagende Art neu geprägt und bestätigt. Sein Vortrag ist äußerst einfach und schlicht; da der Dichter sich reich fühlt, so geht er schnell von Scene zu Scene immer nur andeutend und hindeutend, seiner Wirkung gewiß, aber immer unbekümmert um dieselbe und niemals ein fait davon machend.

Man hat uns gesagt, man fände die Hauptfiguren Helene und Oswald, die Schneidertochter und den Tischlersohn, zu sehr ideali-

sirt, welches sich denn mit den sonst mit so treffendem, oft derbem Realismus geschilderten Personen und Zuständen nicht recht in Einklang bringen lasse. Man irrt darin. Denn erstens ist die höhere Richtung in beiden Charakteren hinlänglich motivirt, bei Helene durch eine feine Erziehung und den schon erwähnten Einfluß des Lebens neben einer geprüften und mit Würde leidenden Mutter, bei Oswald durch seine ungewöhnlichen Geistesgaben und durch die Erziehung in einem gräflichen Hause, welche ihn ohne ein widriges Schicksal vielleicht auf eine wissenschaftliche Laufbahn geführt hätte. — Sodann aber wolle man nicht vergessen, daß unendlich mehr Idealität in der gewöhnlichen Welt oft da herum läuft, wo man es am wenigsten erwartet. Dankt es dem Dichter doch, wenn er sie Euch aufdeckt. Fragt nur die Maler, von welcher Straße sie oft die idealen Formen zu ihren Figuren, die natürlichen, unbewußt schönen Bewegungen vernehmen. Und sollte das anders sein mit den Formen und der Anmuth des Geistes? Woher kämen dann u. a. die vielen Männer, deren Namen Ihr mit Achtung nennt, deren Ursprung aber in den Lehmhütten der Bauern oder nahe bei den Werktischen der Handwerker zu suchen ist. — Aber niemals in diesem Romane finden wir die Idealität, sei es überhaupt oder sei es in zu starkem Maaße, da, wo die einmal hingestellten Charaktere sie ihrer Natur nach nicht zu produziren im Stande gewesen sein würden. So oft in solchem Falle diese oder jene Situation zur idealen Gestaltung der Dinge einladet, so oft sie auffordert, es „romanhaft", wie man sich wohl auszudrücken pflegt, geschehen zu lassen, zeigt uns der Dichter, daß es eben nach der Natur der handelnden Personen gerade anders, prosaisch, wie man's nennt, hergehen müsse und legt dabei den sichersten psychologischen Blick an den Tag. Dergleichen Tiefblicke in die menschliche Seele finden sich unzählige auf die natürlichste und ungezwungenste Weise eingeflochten, oft mit frappirender Kürze in nur wenigen Zeilen gegeben, so daß man überrascht das Buch sinken läßt, um sich in dergleichen noch tiefer hineinzudenken oder es bei sich zu wiederholen. Wir verhehlen nicht, daß auch andere Stellen kommen, wo man von der Darstellung sich keineswegs befriedigt erklären kann, wo man z. B. sagen möchte, dieser Zug oder diese Ausdrücke gehören auf's Theater. — Gehören? — Nein, gehören würden sie auch dorthin nicht; wir würden sie auch dort, wo wir ebensowohl poetische Wahrheit fordern, für eitel theatralisch schelten. Sie gehören nicht dahin, aber sie kommen trotzdem daher. Doch verschwindet dergleichen sehr gegen die Fülle des Lebenswahren, des Warmen und Poetischen, welches in Stoff und Darstellung enthalten ist und es kommt uns nicht in den Sinn, wo wir dankbar genossen haben an kleinen Mängeln zu haften, über welche der Verfasser selber uns so leicht hinweggetragen hat.

Zeitung.

Berlin. Wir machen auf einen in Nr. 20 des „Central-Organs für deutsche Bühnen" enthaltenen Aufsatz vom Redakteur Edmund Zoller aufmerksam, welcher das Recht des Dichters gegenüber dem Bühnenmechanismus in Schutz nimmt und als vermittelnde Instanz zwischen den beiden Faktoren die Anstellung von Dramaturgen dringend empfiehlt. Daß diese nicht so überflüssig sind, wie man gewöhnlich glaubt, daß sie es nur etwa da waren, wo ihre Stellung eine verkehrte war, verspricht Hr. Z. in einem nächsten Artikel nachzuweisen.

Aufruf.

An die Freunde und Verehrer des Dichters August, Grafen v. Platen, im deutschen Vaterland.

Ungeachtet der Ungunst der Zeit ist die Angelegenheit des Platen-Monuments schon sehr weit vorgeschritten und es kann angenommen werden, daß bereits die Hälfte des Kostenbetrags durch die Munificenz Sr. Maj. des Königs Ludwig von Bayern, dann durch die Bereitwilligkeit des Local-Comités in Ansbach, die Kosten für den Bau des Postaments der Statue ganz zu übernehmen, so wie durch die vom Haupt-Comité in München gesammelten freiwilligen Beiträge der Platenfreunde, welche größtentheils bei der hiesigen Bank schon verzinslich angelegt und die diesfallsigen Schuldbriefe in der Depositenkasse des Magistrats in Ansbach hinterlegt sind, — als gedeckt erscheine.

Bei diesem Sachverhältniß sehen wir uns veranlaßt, sämmtliche für diesen Behuf gebildeten Lokalvereine der Platenfreunde (so wie Einzelne, welche noch sich zu betheiligen Lust tragen) ergebenst zu bitten, ihr Geschäft in thunlicher Bälde zum Abschluß zu bringen und die Ergebnisse anher zu übersenden und fügen nur bei, daß, obgleich der Plan des Monuments selbst noch nicht endgültig festgestellt und beschlossen ist, doch alle Theilnehmer unseres Vereins darüber vollkommen beruhigt sein können, daß unter den huldvollen Auspizien unserer kunstliebenden Könige Ludwig I. und Max II. K. Majestäten ein (jedenfalls aus einer bronzenen Kolossalstatue des Dichters bestehendes) Platen's würdiges und seiner Vaterstadt zur hohen Zierde gereichendes Denkmal hervorgehen werde.

München, 16. Mai 1854.

Das Haupt-Comité
für Errichtung eines Monuments für August Grafen v. Platen in Ansbach.

Dr. Nathanael v. Schlichtegroll, k. bayer. Hofrath, als I. Vorstand.
Johann Halbig, k. Professer, als II. Vorstand.

Im Verlage von **Heinrich Schindler** erschien so eben:

Ein Redekampf in Florenz.

Dramatisches Gedicht in 4 Aufzügen

von

Levin Schücking.

Min.-Format. Eleg. geh. Preis 20 Sgr., gebunden mit Goldschnitt 1 Thlr.

Unsere geehrten Abonnenten, welche das Deutsche Kunstblatt durch die Post beziehen, werden darauf aufmerksam gemacht, daß mit der heutigen Nummer das laufende Quartal zu Ende geht und das Abonnement zu erneuern ist.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzsch und Sohn** in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 15. Donnerstag, den 27. Juli. 1854.

Inhalt: Wilhelm von Humboldt's Sonette. — Gedichte von Alfred Tennyson. — Zeitung. Berlin.

Wilhelm von Humboldt's Sonette.

Berlin. Georg Reimer. 1853.

Wer je in der glücklichen Lage war, sich einem Manne unmittelbar gegenüber zu wissen, dessen geistige Bedeutung seinen Zeitgenossen das Gefühl der Bewunderung abnöthigt, der wird inne geworden sein, wie gern man in dieser Situation den eigenen Gedanken das Lautwerden verbietet, um sich ganz in den Genuß zu versenken, den das Anschauen einer bedeutenden Persönlichkeit gewährt. Vor einem Werke von Wilhelm von Humboldt ist das die Stellung desjenigen, der es unternimmt, dies Werk dem Publikum vorzuführen, und wir beabsichtigen, von dieser Gunst der Verhältnisse zu unserer Leser und zu unserer eigenen Freude einen möglichst umfassenden Gebrauch zu machen. Wir schicken jedoch diese Bemerkung nicht bloß voran, um damit die Form der nachfolgenden Anzeige zu rechtfertigen, sondern wir glauben damit auch den Standpunkt bezeichnet zu haben, von welchem aus allein die Beurtheilung der vorliegenden dichterischen Erzeugnisse unternommen werden kann. Wenn ein Mann, dessen Leben ernsten staatsmännischen Bestrebungen zugewandt war, und der, als er nach langer, angestrengter Thätigkeit in einen engen Familienkreis zurücktritt, seine Muße philosophisch-historischen und linguistischen Studien zuwendet, dennoch auch dem Drange dichterischen Schaffens nachgiebt, von dem man glauben sollte, daß ihm inmitten jener Arbeiten alle Bedingungen des Fortlebens und aller Raum zur Bethätigung hätte abhanden kommen müssen, so giebt sich darin zuvörderst allerdings jene wunderbare Macht künstlerischer Production zu erkennen, welche den Schaffenden mehr stärkt als verzehrt; aber entschiedener noch fordert eine solche Erscheinung zur Bewunderung eines Genius auf, der nach den verschiedensten Richtungen hin seiner schöpferischen Kraft sich bewußt ist, und dem inneren Triebe, dieselbe zu offenbaren, Genüge leistet, nicht um irgend welchen äußeren Vortheils willen und bestehe er auch nur in dem Anerkenntniß weniger Freunde, sondern lediglich deshalb, weil das, was innerlich lebendig erwachsen ist auch nach Außen hin Gestalt gewinnen soll. Denn selbst die nächsten Angehörigen Wilhelm von Humboldt's wußten von dem Vorhandensein dieser Dichtungen nichts, welche er, oft in später Nachtstunde, in den letzten Jahren seines Lebens einem Manne, der sein ganzes Vertrauen besaß, in die Feder sagte, und erst nach seinem Tode ward das lange verborgene Kästchen mit seinem poetischen Inhalte der Familie erschlossen.

Doch wir wollen, wie wir verheißen haben, über diese Geheimnisse seines inneren Lebens den seltenen Mann selbst zur Rede kommen lassen. Wie er seine dichterische Thätigkeit ansieht und in welches Verhältniß er sie zu seinen sonstigen Bestrebungen stellt, das finden wir am deutlichsten ausgesprochen in dem Sonett, das er „die Gesinnung" überschreibt (S. 67):

Was jeder thut und wirkt auf dieser Erde, —
Er mög' in Thatengröße Ruhm erstreben,
Er möge weilen still am Heimathsherde, —
Es ist stets vor dem Ziel doch endend Leben.

Wer will, daß es vollendet Ganzes werde,
Der muß im Busen sich ein eignes weben
Aus Wonn' und Schmerz, Gelingen und Beschwerde,
Dem Aeußren nichts, dem Innren alles geben.

Dann kann er dreist in's Weltgewühl sich tauchen,
Die Kräfte, die sonst unerforschet schliefen,
An reichgegebnem Stoffe kraftvoll prüfen;

Es wird ihm nicht die innre Freiheit binden,
Im wildsten Sturm sich wird er wiederfinden,
Und was vom Himmel flammt zum Himmel hauchen.

Wir glauben den Dichter nicht mißzuverstehen, wenn wir annehmen, daß eben die Dichtkunst ihm diesen Dienst geleistet habe, sein Leben zu einem in sich vollendeten zu machen. Wer hat mehr Gelegenheit, die Beschränktheit idealen menschlichen Wollens gegenüber der Macht gegebener Verhältnisse zu erfahren, als der Staatsmann, der mit warmem Herzen auf die Lösung politischer und socialer Fragen sinnt? Und wer sieht sich häufiger unmittelbar an die Grenze des Forschens gestellt, als wer es unternimmt, die Dunkel der Vorzeit aus den sprachlichen Ueberresten untergegangener Völker zu enthüllen? Aber inmitten dieses „vor dem Ziel doch endenden Lebens" verstand er es, „aus Wonn' und Schmerz, Gelingen und Beschwerde sich ein eigenes zu weben" und dergestalt sich selbst immer und überall wiederzufinden. — Was in diesem Sinne ihm die Poesie auf dem Gebiete des Forschens und Erkennens leistete, das versagte sie ihm auf dem Gebiete des Gefühls gewiß nicht. Es waren ihm in seiner hohen und vielfach bevorzugten Stellung doch auch manche tief einschneidende Schmerzen nicht erspart, und in der letzten Zeit seines Lebens hatte er die schwere Last eines langen Siechthums zu tragen. Aber in jenen Tagen rief ihm die Poesie glücklichere Zeiten zum Nachgenuß und zur Erinnerung wach, und in verschönter Gestalt trat die Vergangenheit heilend und tröstend an den Leidenden heran. Hören wir ihn nur selbst (S. 159):

Das Leben ist an Möglichkeit gebunden,
Und ihre Grenzen sind oft eng gezogen;
Der Freude Maaß wird spärlich zugewogen,
Des Leidens Knäuel langsam abgewunden.

Allein der Mitternacht geheime Stunden
Sind günstiger dem Sterblichen gewogen;
Wer um des Tages Glück sich fühlt betrogen,
Der heilt im süßen Traum des Wachens Wunden.

Die Phantasie da ungefesselt schweifet,
In Erde Himmel, Erd' in Himmel greifet;
Was kämpfend Ringen hätte nie erstritten,

Läßt sich vom sanften Traumgebild erbitten,
Und wenn der Schlaf entflieht, die Sterne bleichen,
Doch Nachgenuß nicht und Erinnrung weichen.

Es ist mehr, als eine willkührliche Annahme, daß von Humboldt selbst den Werth seiner lyrischen Dichtungen insonderheit in den Samariterdienst setzte, den sie ihm unmittelbar in ihrem Entstehen geleistet hatten.

In dem Sonette, das gleichsam als Einleitung allen übrigen voransteht, spricht er das entschieden genug aus:

Wie Stimme aus dem Grabe wird erschallen
Bald diese leicht geschlungne Liederkette
In Tages-Eil geborener Sonette,
Verbergen den vor mir Entschlafnen allen.

Vielleicht geschieht's, daß freundliches Gefallen
Vom Untergange kleine Anzahl rette;
Sonst in des Zeitenstromes breitem Bette
Ist ihr natürlich Loos, schnell zu verhallen.

Sie schwebeten mir vor als leichte Bilder,
Und machten mir des Lebens Sorge milder,
Und mischten Ernst in seine nicht'ge Leere.

Wenn ich in Kurzem bin vorausgegangen
Ich denen, die nach meinem Laut verlangen,
Dann in des Liedes Klange wiederkehre.

Bedeutungsvoll erscheinen uns in diesem Sonett insonderheit auch die letzten Worte, in denen der Dichter seine Dichtungen als die Erscheinungen seiner selbst bezeichnet. Auch Alexander von Humboldt hat in seinem Vorwort zu den Sonetten diese so aufgefaßt, wenn er sie „die Selbstbiographie, die Charakteristik des theuren Bruders" nennt. Weder der uns hier zugemessene Raum, noch die Bestimmung dieser Blätter gestattet es uns, die Bedeutung der vorliegenden Dichtungen auch nach dieser Seite hin den Lesern zur Anschauung zu bringen. Aber dem Biographen Wilhelm von Humboldt's werden sie nicht bloß die Belege, sondern den edlen Ausdruck einer Gesinnung geben, welche aus der lebenslangen Vertiefung in antikes Denken und Leben Klarheit über die mannigfaltigsten Verhältnisse des Lebens, Standhaftigkeit in dem Wechsel der Erscheinungen, Maaß in der Beurtheilung jedes menschlichen Strebens, Fähigkeit der Freude an den Schönheiten der Natur, und stilles Warten auf das, was jenseits des Grabes kommen werde, gewonnen hat. Wir unseres Orts sind darauf angewiesen, der Form, in welcher diese Dichtungen auftreten, unsere besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Daß dieselbe an und für sich eine so beschränkte, und daß diese Beschränkung nirgend auch nur ein einziges Mal in dieser Sammlung unterbrochen ist, kann auffallend erscheinen. Wir brauchen noch nicht der Ansicht derjenigen beizustimmen, welche das Sonett überhaupt für eine dem deutschen Geist und Wesen nicht gemäße Form halten, und können doch darüber in Zweifel sein, ob es sich für die gedankenschwere Darstellung vorzugsweise eigene. Daß Wilhelm von Humboldt diese Form mit einer solchen Ausschließlichkeit gewählt hat, erklärt sein gefeierter Bruder — jedoch mit einem vorsichtigen „Vielleicht" — „aus einem lebhaften Interesse für gewisse Epochen des italienischen Dichterlebens." Jenes „Vielleicht" wird uns über den Vorwurf der Unbescheidenheit hinweghelfen, wenn wir es wagen, aus des Dichters eigenster und tiefster Grundanschauung heraus die Vorliebe für diese so vielfach beschränkende Form herzuleiten. Unter der Ueberschrift: „Heilsame Zucht" sagt der Dichter:

Man ziehet straffer an des Schülers Zügel,
Bewegen muß er sich im engen Kreise,
Arbeiten auf die vorgeschriebne Weise,
Und wenn er abschweift, kürzt man ihm die Flügel.

So mühvoll er erklimmt des Wissens Hügel,
Bis frei er gehn lernt in der Forschung Gleise,
Und wenn er lüt erst, wird belohnt mit Preise,
Und endlich löst der Weisheit ächtes Siegel.

Die bis zu ihr anfragenden Gedanken
Bedürfen fest bestimmt gezognen Schranken;
Des Geistes Fesseln seine Flügel werden.

Die Schönheit nur entspringt aus Formenstrenge,
Die Wahrheit aus des tiefen Spähens Enge,
Und Freiheit fesselos nie frommt auf Erden.

Wir glauben nicht klein von dem Dichter zu denken, wenn wir nach dieser seiner Erklärung auch in dem, was nach einer äußerlichen Auffassung das Unwesentliche an seinem Werke ist, den Ausdruck einer tiefen, wir dürfen hier wohl sagen einer sittlichen Grundanschauung erblicken. Die Zucht des Geistes, welche er hier fordert, hatte er an sich selbst in einem langen Leben erprobt, und die also gezügelten Gedanken kamen auch in einer eng gebundenen Form zu einer ihnen am meisten ebenbürtigen Erscheinung. Wie sehr unserem Dichter diese Ueberzeugung von der nur aus Formenstrenge entspringenden Schönheit eigen war, wird auch daraus erkennbar, daß er noch in einem andern von ganz veränderten Anschauungen ausgehenden Gedicht sie abermals ausspricht. In dem Sonett „das Pferd" (S. 101) heißt es:

Das Roß des Schlachtgetümmels Schaaren zieret
Und theilet die Gefahr im edlen Streite,
Es streckt im Lauf die schlankgedehnte Seite,
Der Boden dröhnt, wenn ihn sein Huf berühret.

Ein Leben es, gefangen, knechtisch führet,
Verwehrt ist, bis es wird des Todes Beute,
Ihm, daß sein Wille seine Schritte leite
Und niemals es der Fesseln Zwang verlieret.

Doch sich zum Stolze hat es umgeschaffen
Den Zaum, an dem es herrisch wird gelenket,
Die Knechtschaft in sein Wesen tief gesenket.

So freut es sich, die Glieder anzustraffen;
Der Stier giebt sträubend nach dem stärkern Zwange,
Das Roß umglänzt er, daß es schöner prange.

Wenn auch weder in dem hier noch in dem zuvor angezogenen Sonett der in Rede stehenden Dichtungsform ausdrücklich gedacht wird, so ist daraus in dem vorliegenden Falle gewiß nicht der Vorwurf herzuleiten, daß unsere Citation eine nichtzutreffende sei. Es liegt in der Natur eines gebildeten Denkens, daß sich in ihm die auf einem einzelnen Punkte gewonnene Erkenntniß zu einer allgemeinen Wahrheit gestaltet, und in der Natur einer charaktervollen Persönlichkeit, daß sie ihre besonderen Neigungen und Entschlüsse durch allgemeine Gesetze bestimmen läßt. In Anwendung auf den vorliegenden Fall wollen wir damit nicht behaupten, daß unserem Dichter jener allgemeine Gedanke, es sei die volle Freiheit und Schönheit nur innerhalb festgezogener Schranken möglich, aus seiner Vorliebe für die scharf begrenzte Sonettform entsprungen sei; aber der Ansicht sind wir allerdings, daß in einem Manne, wie er es war, eine solche Vorliebe nicht allein und losgetrennt von dem sein gesammtes Leben beherrschenden Grundgedanken dasteht, und eben so wenig stehen wir an, zu behaupten, daß wir eine Rechtfertigung für die von ihm gewählte Dichtungsform in einem andern als einem allgemein gültigen Satze kaum erwarten, in keinem Falle aber verwunderlich finden.

Wir sind hiermit bis zu dem Punkte gelangt, an welchem wir für die schließlich-allgemeine Charakteristik der vorliegenden von Humboldt'schen Dichtungen genügende Unterlagen gegeben zu haben hoffen. Sollen wir nämlich es in Ein Wort zusammenfassen, was uns nicht sowohl als ihr Vorzug, sondern als ihr Wesen erscheint, so ist es ihre **Fruchtgestalt**, ihre **Reife**. Es giebt der gleichartigen Dichtungen viele, welche blühender sind und duftender, welche reizender erscheinen und in der Form makelloser. Aber das sind eben auch

Vorzüge, welche die Blüthe vor der Frucht voraus hat. Hier dagegen ſchwillt alles von erquickendem und nährendem Saft, der geläutert iſt in der Gluth des Mittags und in der Kühle der Nacht, und drängt ſich uns nicht gefallſüchtig aber Stärkung bietend aus der Fülle dieſer Blätter entgegen. — Die Blume verliert ihren Reiz, wenn auch nur einer ihrer weſentlichen Theile mißgeſtaltet oder entfärbt iſt; die Frucht ſcheint uns des Genuſſes nicht unwürdig, auch wenn ſie da und dort aus den ihr urſprünglich eigenen Grundlinien heraustritt. Und — wir ſtehen nicht an fortzufahren — die Blüthe hat einiger Tage kurze Dauer, aber die Frucht trägt in ſich einen Keim, aus welchem neue lebendige Gebilde unter günſtigen Bedingungen mit Nothwendigkeit erwachſen. Erfüllt von dieſer Auffaſſung, glauben wir zugleich jeder weiteren Einladung zum Mitgenuſſe des hier Dargebotenen vollſtändig überhoben zu ſein.

Gedichte von Alfred Tennyſon,

überſetzt von W. Hertzberg.

Alfred Tennyſon, ſeit Robert Southeys Tode der poeta laureatus Englands, wurde zuerſt durch einige Ueberſetzungen Freiligraths, dem größern deutſchen Publikum bekannt. Auch wir erfreuten uns damals an dem Gebotenen, Auserwählten, müſſen aber bekennen, daß die uns vorliegende Geſammtheit ſeiner Poeſien, unſern Erwartungen nicht Wort gehalten hat. Wir bezweifeln, unter Anerkennung einzelner vortrefflicher Sachen, denen wir eine eingehendere Beſprechung am Schluß dieſes Aufſatzes nicht vorenthalten wollen, daß Tennyſon zur Ehre eines deutſchen Lorbeerkranzes gekommen wäre, wenn dieſer mittelalterliche Zopf unſrer Sitte überhaupt noch anhaftete. Was wir zunächſt und vor allem vermiſſen, iſt eine ausgeprägte dichteriſche Perſönlichkeit, und eine daraus fließende beſtimmte Richtung. Alfred Tennyſon aber will und kann Alles, und weil er Alles kann, glückt ihm eigentlich nichts aufs beſte. Wir können uns nicht entſinnen, irgendwo einer ſolchen Mannigfaltigkeit begegnet zu ſein, und jede Seite, die jemals in der Lyrik angeſchlagen wurde, tönt in dieſen Liedern nach.

Didaktiſches, Philoſophiſches, Phantaſtiſches und Allegoriſches klingt hier mit den entlehnten Weiſen des Volksliedes und der altengliſchen Ballade zuſammen, und ſo mannigfach die Gattungen ſind, die uns geboten werden, ſo vielfach wechſeln auch die Formen, worin ſich jene uns präſentiren. Von der ſchwierigſten und verzwickteſten Strophe an, bis zum ſchlichten 7füßigen Jambus der Volksballade hin, findet ſich hier alles friedlich bei einander, was jemals in irgendwelcher Lyrik irgendwelchen Volks geſungen wurde, und das Gefühl einer richtungsloſen Unſelbſtſtändigkeit, einer im Letzten und Tiefſten eigentlich undichteriſchen Natur, das Einem bei dieſem tuttifrutti von Stoffen und Auffaſſungen beſchleicht, erhält Nahrung und Beſtätigung im Hinblick auf die hunderterlei Formen, darin ſie ſich kleiden. Auch dies iſt zu beherzigen. Denn wenn wir faſt ausnahmelos bei allen Dichtern von Bedeutung, einem ſcharf ausgeprägten Charakter ihrer Poeſien begegnen, ſo möchten wir faſt behaupten, daß hinſichtlich der Form noch beſtimmtere Scheidungen obwalten, und daß Platen z. B. eben ſo wenig im Stande geweſen wäre, in der Art des Volksliedes zu ſchreiben, wie etwa Claudius oder Heine je Miene gemacht haben würden, den Pindar zu copiren oder ſich mit dem Bau der Terzine aufzuhalten.

Es würde zu weit führen, wollten wir den ganzen Inhalt des Buchs in Rubriken bringen, und nachweiſen, daß Pope, Lord Byron, Thomas Moore, Robert Burns und das Volkslied als Muſter, (freilich kaum jemals als erreichte), dem Verfaſſer vorgeſchwebt haben. Begnügen wir uns damit, ſtatt vieler Parallelen eine einzige zu ziehn, und unter Abdruck des Gedichtes „Edward Gray" einmal den Beweis zu verſuchen, daß daſſelbe unter unmittelbarem Einfluß verwandter altengliſcher Balladen entſtanden iſt, andrerſeits darzuthun, wie weit es hinter ſeinen Vorbildern zurückbleibt. Die Simplicität des Ausdrucks, der er als ein Mann von feiner äſthetiſcher Bildung nachſtrebt, wohl wiſſend, daß es darauf ankommt, durch die einfachſten Mittel zu wirken, — hat er doch nicht durch jene ächte Simplicität der Anſchauung und Empfindung beleben können, die er nun mal nicht hat.

Emma Moreland, dort aus der Stadt,
Traf mich dort in des Weilers Näh',
„Und haſt du verloren dein Herz?" ſprach ſie,
„Und biſt du vermählt ſchon, Edward Gray?"

Freundlich ſprach Emma Moreland zu mir,
Ich wandte mich weinend vor bitterm Weh:
„O ſüße Emma, Liebe rührt
Nicht mehr das Herz von Edward Gray.

„Ellen Adair, ſie liebte mich ſehr;
Doch Vater und Mutter ſagten nein.
Eine Stunde ſaß ich und weinte heut
Bei Ellens Gruft auf windigem Stein.

„Scheu war ſie; ich hielt ſie für kalt,
Hielt ſie für ſtolz und floh übers Meer —
Thöricht war ich und voller Trotz —
Da um mich hinſtarb Ellen Adair.

„Grauſam war das Wort, das ich ſprach;
Grauſam fiel es auf mich zurück:
„„Du biſt zu windig und zu gering,
Zu ſtören dem Edward Gray ſein Glück.""

„Dort ins Gras drückt' ich mein Geſicht,
Stöhnte: „„Verzweiflung trieb' mich her,
Alles bereu' ich, was ich that,
Sprich ein Wort nur Ellen Adair.""

„Und ein Bleiſtift nahm ich und ſchrieb
Auf den mooſigen Stein mein Weh:
„„Hier liegt der Leib von Ellen Adair,
Und hier das Herz von Edward Gray.""

„Ob Liebe kommt und Liebe geht,
Und fliegt wie ein Vogel hin und her,
Ich liebe nimmer und nimmermehr,
Eh' nicht zurückkehrt Ellen Adair.

Bitterlich weint ich über dem Stein,
Kehrte mich ab in bitterm Weh:
Dort liegt der Leib von Ellen Adair,
Und dort das Herz von Edward Gray."

In Percy's relics of ancient english poëtry findet ſich eine ſchottiſche Ballade unter dem Titel: Sir John Graham and Barbara Allan, die unſrem, zweifelsohne beleſenen Verfaſſer vorgeſchwebt und zu der vorſtehenden Variation „Edward Gray" vorausſätzlich Veranlaſſung gegeben hat. Stoff und Behandlung ſind aufs nächſte verwandt und ſelbſt die alleräußerlichſte Eintheilung in neun vierzeilige Strophen iſt dieſelbe geblieben. John Graham liebt Barbara Allan, aber im Uebermuth des Weins trotzt er gegen ſein eigen Herz und überſieht ſie beim Tanz, wo ſie ſeiner Gunſt und Huldigung gewiß zu ſein glaubt. Sie erwiedert Trotz mit Trotz. Nun ſtirbt er vor Liebe, bekennt ihr's ſterbend, und während noch die Todtenglocke klingt, ſpricht auch ſie zur Mutter:

O mother, mother make my bed
O make it soft and narrow,
Since my love died for me to day
I'll dy for him to morrow. *)

*) O Mutter, Mutter mach' mein Bett,
O mach' es weich und eng,
Mein Liebſter iſt heut für mich geſtorben,
Ich ſterbe morgen um ihn.

Das ist sentimental, aber so gewiß es ein natürliches Pathos giebt, so gewiß giebt es eine natürliche Sentimentalität und mit einer solchen haben wir es hier zu thun. Sie wird ihres Eindrucks auf unblasirte Gemüther immer sicher sein. Wie verhält es sich dagegen mit der Sentimentalität Alfred Tennyson's oder doch dieses seines „Edward Gray," den uns die Ballade vorführt.

Und ein Bleistift nahm ich und schrieb
Auf den moosigen Stein mein Weh:
„Hier liegt der Leib von Ellen Adair
Und hier das Herz von Edward Gray."

Einmal sind wir der Meinung, daß ein tiefer und aufrichtiger Schmerz in den seltesten Fällen zu wortspielerischen Gegensätzen schreiten wird, aber dies Gegenüberstellen von Ellens Leib und Edwards Herz auch als berechtigt zugegeben, müssen wir doch feierlichst dagegen protestiren, daß man mit einem „Bleistift" (patent-pencil vielleicht) solchen geistreichen Schmerz auf Leichensteine schreibt. Das ist eine kränkliche Sentimentalität, die jeden gesunden Sinn mit Abneigung erfüllen oder zum Lachen reizen wird, und sie hat uns unangenehm an jene unerträglich weinerlichen Stahlstiche erinnert, mit denen seit geraumer Zeit das praktische, money-making people Alt-Englands uns überfluthet, und bei deren verzerrtem Jammer wir immer das Gefühl gehabt haben, ne sutor ultra crepidam.

Von allen Gedichten Tennyson's, die einen ähnlichen Ton anschlagen, wie „Edward Gray" (Lady Clara), oder aber sich's zur Aufgabe stellen, den romantischen Geist der Ritterpoesie wiederzugeben (Morte d'Arthur, Sir Galahad u. s. w.), — von allen diesen Dichtungen gilt dasselbe, was wir in Vorstehendem geäußert haben. Noch schärfer fast trifft es diejenigen, die sich in Stoff und Darstellung an Robert Burns anlehnen und die ermüdende Breite der einen, gewisse philiströse Anschauungen der andern (Lady Clara Vere de Vere) haben es uns nahe gelegt, den ganzen Alfred Tennyson als einen in's Professorenhafte übertragenen Rob. Burns kurz, aber wie wir glauben, zutreffend zu bezeichnen. Es versteht sich nach dem Gesagten von selbst, daß je weiter sich die Dichtungen Tennyson's von dem Volkslied entfernen, dessen Frische und Natürlichkeit ihm nun mal unerreichbar geblieben ist, und je näher sie der philosophisch-geistreichen Betrachtung kommen, sie auch in gleichem Maaße an Werth und Bedeutung gewinnen und wir würden uns diesen Dichtungen gegenüber zum Theil in der Lage befinden, unbedingt leben zu können, wenn wir nicht zu den allerkühlsten Bewunderern dieser Gattung überhaupt gehörten.

Nichtsdestoweniger gedenken wir von dem auch in Deutschland (namentlich bei englisch-lesenden Damen) vielbewunderten Dichter nicht Abschied zu nehmen, ohne ihm zuvor auch unsern Kranz für jene Reihe von erzählenden Gedichten überreicht zu haben, die, am spätesten veröffentlicht, uns den Dichter von einer Reife und Selbstständigkeit zeigen, deren wir uns, nach der Mehrzahl seiner früheren Arbeiten von ihm nicht versichert gehalten hätten. Diese novellettenhaften, mit dramatischer Präcision im 5füßigen Jambus geschriebenen Erzählungen spotten unsrer Rubriken und tragen den Stempel vollster Originalität. Sie besitzen im allerhöchsten Maaße die Vorzüge der modernen englischen Literatur überhaupt: feine Beobachtung und jene frappante Treue der Schilderung, die daraus fließt. Was diese Dichtungen aber zu etwas Besonderem erhebt, das ist ihre Form: äußerste Kürze des Ausdrucks, eine seltene Gabe durch Andeutungen zu wirken und jene feine poetische Atmosphäre, die allem leis Angedeuteten wie die Wirkung der Ursach anzuhaften pflegt. Wir zählen zu diesen vortrefflichen, auf eignen Füßen stehenden Dichtungen: die Gärtnertochter, Dora, Audley's Hof, Edwin Morris, auch allenfalls Godiva, unter welchen wiederum „Dora" uns das meisterhafteste und ergreifendste zu sein scheint. Da haben wir das Wort: dies Gedicht ergreift, aber wir müssen leider bekennen, daß wir den rein lyrischen Gedichten Tennyson's gegenüber von dieser Mit-Leidenschaft kaum irgend etwas empfunden haben.

Es bliebe uns noch übrig, des Uebersetzers und seiner Arbeit zu erwähnen. Wir finden uns hier, nach vielfachem Vergleich mit dem Original, in der überaus angenehmen Situation fast bedingungslos anerkennen zu können, ein Urtheil, das um so verbindlicher für den Herrn Uebersetzer ausfällt, als wir nicht leugnen wollen, daß sein Nachwort einen gewissen Oppositionsgeist in uns wachgerufen und uns begierig gemacht hatte, mit ihm anzubinden. Aber wir strecken die Waffen. Kleinere lyrische Gedichte, wie „des Dichters Gesang" und „Schlag' Meer, schlag" sind mit eben so viel Treue wie feinem poetischen Sinn übertragen und einzelne jener an Thomas Moore erinnernden, buntfarbigen Prachtstücke wie „der Meermann" und „das Meerfräulein" sind geradezu Musterblätter deutscher Uebersetzungsvirtuosität. Wenn wir um Eines mit dem Uebersetzer rechten sollten, so wäre es das, daß er in dem Wunsch vollständig zu sein dem geläuterteren Geschmack deutscher Leser nicht ganz gerecht geworden ist und Dinge gebracht hat, die eben nur das Buch aber nicht die Ausbeute stärker gemacht haben.

Zeitung.

Berlin. Ein in No. 162 der Kreuzzeitung abgedrucktes, „An den türkenfreundlichen Philister" überschriebenes und „Emanuel Geibel" unterschriebenes Zeitgedicht hat das größte Befremden erregt, und konnte es allerdings, sobald man stillschweigend annahm, der Dichter habe die Verse eben jetzt, den obwaltenden politischen Constellationen gegenüber, geschrieben und der erwähnten Zeitung mit der angegebenen Ueberschrift zum Abdruck eingesandt. Es sei uns erlaubt, einfach zu ergänzen, was die Kreuzzeitung zu sagen unterließ, daß das Gedicht sich unter einer andern, und zwar unter der Ueberschrift: „Kreuzzug" in den „Zeitstimmen" von Emanuel Geibel gedruckt findet, welche in zweiter Auflage im Jahre 1843 bei Aschenfeldt in Lübeck erschienen, daß es dort als im Jahre 1841 geschrieben, also für ganz andere, damalige Verhältnisse geltend, eingereiht ist und daß man den wortgetreuen Abdruck in der Zeitung nur an einer Stelle verändert hat, wo es nämlich statt, wie im Original:

Doch du (d. h. Europa) verräthst in schnödem Geiz noch heut wie Judas deinen Gott

in der Zeitung heißt:

Doch du verräthst im schnöden Herz noch heut ꝛc.

ein Vers, der wie zweimal in dem Gedichte, so auch zweimal in dem bezüglichen Abdruck auf die bezeichnete Weise interpolirt, wiederkehrt. Es liegt uns nicht ob, die Ursachen der Kreuzzeitung zu einem so ohne die nöthige und zu erwartende Erklärung mitgetheiltem Abdrucke des in Rede stehenden Gedichts zu untersuchen. Vielleicht aber unterläßt der Dichter nicht, auf dem in dem Preßgesetze vorgesehenem Wege die Kreuzzeitung zu der schuldigen Erklärung zu nöthigen.

In den unterzeichneten Verlag ging über und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Janko.

Ein Roman in Versen

von

Karl Beck.

Eleg. Miniat.-Ausgabe. Geb. 2 Thlr., geheftet 1 Thlr. 20 Sgr.

Heinrich Schindler.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 16. Donnerstag, den 10. August. 1854.

Inhalt: Dramaturgische Bemerkungen bei Gelegenheit der Sigelind von Wilh. v. Merckel.

Dramaturgische Bemerkungen
bei Gelegenheit der Sigelind von Wilh. v. Merckel.

Motto:
Thorheit, weislich angebracht, ist Witz.
Shakespeare.

Wer irgend in der Werkstätte des Gedankens besonders in dem Atelier, d. i. der künstlerischen Schöpfungsstätte desselben heimisch ist, wird daselbst häufig Gelegenheit gefunden haben, zwei Erfahrungen zu machen; erstens, wenn man mit einem Gegenstande, er sei nun kritischer oder schaffender Natur von großer oder geringer Bedeutung, lange sich beschäftigt hat, wenn man ihn von dieser und jener Seite angesehen, wenn Massen von Vorstellungen sich für und wider in der Seele angesammelt, ohne zum Abschluß, zur Einheit und Rundung zu gelangen, wenn alle bezüglichen Gedanken noch als gährende Stoffe die Phantasie trüb durchwimmeln — dann pflegt plötzlich Ein Gedanke wie ein Blitz durch den Kopf zu fahren, das Gesuchte ist gefunden, Alles ist gelichtet, am Boden sitzt die Hefe und oben perlt ein klarer Wein von reinem Geist. Ein solcher plötzlicher Gedanke muß es gewesen sein, aus welchem in dem Kopfe des Herrn v. M. die Sigelind entsprungen ist. — Zweitens. Unter den vielen Gedanken, welche in einem menschlichen Kopfe entstehen und wohnen können, giebt es einzelne von einer ganz besonderen und vorzüglichen Art, seltene Vögel, welche die befiederten Geschöpfe eines ganzen Waldes an Werth aufwiegen; solche Gedanken nämlich, die den Schlüssel zu tausend anderen, den Spruch zur Hebung eines ganzen Schatzes, das Samenkorn für tausendjährige Eichen ausmachen; Gedanken, welche für den Philosophen ein ganzes System, für den Techniker eine Erfindung, für den Kaufmann ein Vermögen, für den Künstler — ein Kunstwerk enthalten; in denen gleichsam nicht blos die Richtung, sondern schon das Ziel, nicht blos der Plan, sondern auch die Ausführung mit gefunden ist. Ein solcher Gedanke ist es in der That gewesen, durch welchen H. v. M. das Lustspiel geschaffen hat. Man kann sagen, das ganze Lustspiel ist: Nur Ein Gedanke, aber ein guter.

Es sollte uns freuen, wenn wenigstens ein oder der andere Leser von der Sigelind noch Nichts weiter wüßte, als was wir ihm hier mittheilen. Er würde neugierig sein zu erfahren, was denn die Gedanken des Herrn v. M. so gewaltig beschäftigt und aufgeregt hatte, daß er einer so plötzlichen und glücklichen Lösung bedurfte, und welcher Gedanke denn in dem Lustspiel oder für dasselbe so kostbar und treffend gewesen? Es steht aber nicht zu hoffen; denn wer wird in der lustspielenden Sigelind nicht bald ein Gegenstück zu ihrer tragischen Schwester Sieglinde von Redwitz errathen? die aber ist sicherlich jedem Leser bekannt. Weiß doch jeder, wenn irgend im Orte die Armensünderglocke ertönt, wem es gilt; und die arme Sieglinde ist aller Orten ästhetisch verdammt, vielfach an den kritischen Pranger gestellt, und endlich an vielen Orten zugleich — hingerichtet. — Wahrlich die Kritik hat den Dichter sehr unterstützt und eigentlich das Beste gethan, um das Stück dasjenige Ziel erreichen zu lassen, welches man sonst als den eigentlichen Erfolg der Tragödie angesehen hat, nämlich: Mitleid zu erregen. Wir gestehen allen Ernstes nicht ohne Mitleid an die Dichtung und den Dichter denken zu können, und fühlen uns nur getröstet durch die Schuld, welche wir in den hohlen Prätensionen, womit sie aufgetreten, erblicken, so daß uns eine sittliche Ordnung in der literarischen Welt wieder hergestellt scheint.

Hr. v. M. war also mit einer Masse von kritischen Gedanken über die Sieglinde beschäftigt, tausenderlei mochte ihm dagegen und darüber einfallen, das er sagen wollte, und das zu sagen er die Form nicht finden konnte. Eine Kritik von gleicher Länge als das Stück, vielleicht noch länger hätte es werden müssen, sollte er alles rügen und noch dazu begründen, was er zu rügen fand. — Da kam ihm der glückliche Gedanke, die Kritik selber zu einem Kunstwerk, zu einem satyrischen Gedichte und Gegenstück zu machen. Aber wie?

Mit dieser Absicht des Verf., nämlich ein komisches Gegenstück der Sieglinde zu schaffen, werden wir auch gleich die Schwierigkeiten erkennen, mit denen er zu kämpfen, die Fluth von komischen Gedanken (die ihm beim Lesen der Redwitzschen Dichtung zuströmten), welche er zu bewältigen hatte. Sollte es etwa eine Parodie werden? Dann mußte er für dieselben ernsten und tragischen Handlungen niedrige Wesen (Bären, Wölfe und Lämmer) als handelnde Personen einführen, um dadurch den komischen Contrast und Erfolg zu erzielen; aber die Personen der Redwitzschen Dichtung sind selbst ein zu geeigneter Stoff für komische Behandlung, als daß er einen anderen geringeren hätte wählen sollen. — Oder eine Travestie? dazu hatte das Original wirklich fast alle Mittel abgeschnitten. Nach den besten Gesetzen der Travestie mußten die handelnden Personen dieselben bleiben, ihre Handlungen aber komisch sein. Aber wie? sollte etwa statt der Natürlichkeit und Angemessenheit ihres Benehmens eine lächerliche Steifheit, Verschrobenheit u. dgl. eintreten? Darin ist das Original so weit vorausgeeilt, daß die besten satyrischen Sprünge es nicht leicht einholen. Oder Uebertreibung? Dies ist sonst das beste Mittel der Travestie. Aber was war hier zu übertreiben? Konnte etwa der Schenk roher und brutaler, die Frau Schenkin gemeiner und gewissenloser, der Wildgraf wilder und treuloser, der Veit niederträchtiger und abgefeimter dargestellt werden? Das zu denken, schwindelt die Phantasie und findet unter Bären und Tigern kein Vorbild, das sie leiten könnte. Oder konnte die Titelheldin ein noch frömmeres Gänschen sein, noch mehr beten und noch zweideutigere Gefühle in ihrem unbewußten Busen hegen? konnte sie noch tugendhafter, heilandmäßiger und doch zwecklos unbesonnener han-

deln? konnte der Wolf ein noch gutmüthigeres Schaf sein? konnte Arthur noch süßer reden, noch feiger handeln? konnte der kleine Lothar denn mehr noch wünschen, als von den Heiden todtgeschlagen zu werden, wenn er erst groß ist, heißt es?

Es bliebe endlich noch Ein Mittel, die Tragödie zu travestiren, wenn man nämlich den Fortschritt der Handlung nicht aus den Charakteren und absichtlichen Bestrebungen der Personen, sondern aus dem Zufalle entspringen läßt; wenn statt anderer Götter die Maschinengötter die handelnden Figuren bewegen und leiten; leider aber fehlt es auch hieran dem Original nicht, da wenigstens in jedem Acte Einmal ein recht guter oder böser Zufall verdirbt oder gutmacht, was die Menschen thun und lassen.

Eben deshalb war es, wie gesagt, ein feiner und glücklicher Griff, als Hr. v. M. dachte: Sigelind ein Lustspiel. Keine parodirte und keine travestirte Tragödie, sondern mit demselben Stoff, denselben Personen und Handlungen und nur einer anderen Katastrophe, ein Lustspiel. Hiermit nämlich ist der schärfste und wichtigste Punkt der Kritik der Redwitzschen Dichtung getroffen; ihre Anlage schon und noch mehr die ganze Entwickelung führt zu einer Lösung hin, wie sie dem Lustspiel eigen; so sehr, daß M., nachdem er in diesem Sinne die Handlung zu Ende geführt, sie als ein Normal-Lustspiel bezeichnen konnte, womit zugleich ein treffender Hieb gegen die ausposaunte Prätension, Sigelinde als Normal-Tragödie hinzustellen, geführt ist.

Daß aber die tragische Katastrophe in der Redwitzschen Sigelinde wirklich allen Regeln der Aesthetik wie allen Gesetzen der Naturwahrheit widerspricht, wird schon aus einer flüchtigen Kenntniß der Handlung deutlich erkannt, worüber wir indeß nur auf die in No. 1. des Literaturblattes befindliche Kritik der Sigelinde zu verweisen brauchen.

Zugleich muß der tragische Schluß eines Dramas nicht blos eine äußere causale, sondern auch eine innere ideale Nothwendigkeit in der voraufgehenden Handlung haben. Der sterbende Held muß durch seinen Tod eine Schuld sühnen; eine eigene oder fremde Schuld. Bei Redwitz aber ist die Sühne vorher gefunden, und es ist nur der Dichter der seiner Heldinn das Leben raubt.

So ist denn weder eine äußere noch weniger eine innere Veranlassung zu einem tragischen Schluß, die eigentliche Handlung, so weit ihr irgend eine natürliche Entwickelung innewohnt, schließt mit der Erlangung des Freibriefs und machte das Ganze, wozu es H. v. M. gemacht hat, zu einem — Lustspiel. Der Wildgraf nimmt sein rechtmäßiges Eheweib wieder, und Siegelind wird mit dem Kronprinzen von Frankreich ehelich verbunden.

Betrachten wir das Ganze nun ein wenig näher. Es sind, wie gesagt, die Personen und Handlungen ganz dieselben wie in der Tragödie. Freilich solche Gräuel von Characteren und Thaten würde man nicht leicht zu einer Komödie wählen, aber dennoch wären sie hier wahrlich erträglicher als in der Tragödie; wo sich der Zuschauer und Leser durch die Bezeichnung Lustspiel auf dem Theaterzettel oder Titelblatt gleichsam geborgen und eines guten Ausgangs sicher fühlt, wird er jene scheußlichen Masken eher ertragen, als in der Tragödie wo er sich allen ungeheuren Excessen preisgegeben sieht und von Furcht gefoltert wird. Herr v. Redwitz hat eine sehr hübsche Ordnung in seinen Personen; es sind 4 Teufel und 4 Engel; nur Schade, daß gegen alle gute alte Sitte unter allen Teufeln kein einziger dummer, unter den Engeln eigentlich kein einziger kluger sich befindet. Um die Vierzahl voll zu haben figurirt in der Tragödie der kleine Lothar immer als ganzer Engel; das Lustspiel läßt ihm seine Unschuld, giebt ihm aber etwas mehr Natur, und er will nicht blos den Schimmel reiten, sondern auch ein — Butterbrod.

Ueberhaupt sind in dem Lustspiel zwar die Handlungen ganz dieselben wie in der Tragödie, und indem sogar ihre ganze Anordnung von Scene zu Scene congruent ist, kann man den Genuß der komischen Muse als Gegenspiel der tragischen sehr leicht auch an einzelnen Scenen gewinnen, indem man nur die entsprechenden aufzuschlagen braucht. In den Reden also zeigt sich die Verschiedenheit. Auch diese indessen fast nur der Form nach, der Inhalt schließt sich möglichst an das Original; es ist eben „eine Uebersetzung aus dem Wiener Sanscrit in das Pracrit allgemeiner teutscher Nation.“ Dabei wird durch einen sehr behenden Witz alles Unnatürliche und Stelzenhafte des Originals ins rechte Licht gestellt.

Es würde zu weit führen dies an mehreren Stellen darzulegen; doch mögen wenigstens einige Beispiele Platz finden. Im 2ten Act 3te Scene: sagt der alte Wolf ohne eigentlichen irgend zureichenden Grund, nur weil er über das, was vorgeht, verdutzt ist:

(Im Abgehen für sich.)

„O Gott! Nun gilt's, zu wachen und zu beten,
Denn die Versuchung naht und das Gericht;“

statt dessen heißt's in der Sigelind:

Wolff (für sich kopfschüttelnd im Abgehen).

„Es geht mir was im Kopfe herum; ich weiß nur durchaus nicht, was? Aber es wird mir ganz gewiß beifallen, wenn es zu spät sein wird! — —

In der ersten Unterredung zwischen Mutter und Tochter, wo jene dieser statt des wahren Grundes jene lächerlich unglaubhafte Geschichte von Verpfändung ihrer Güter an den Wildgrafen vorbringt, (was im Original selbst mit den Worten angedeutet wird: „Ja, ja! so ist es gut — wenn sinnlos auch!“ im Lustspiel aber: „lieber die albernste Lüge als die Wahrheit.“ —) heißt es an der Stelle der langen sehr gesalbten Reden, in denen die Verschmitztheit und Heuchelei der Mutter halb hervor, halb hinter schwachen Glaubensstößen zurücktritt, unter Anderem:

Hildegard. Entweder du wirst Rüdigers Frau, oder er setzt uns mit Execution an die Luft, und — wir können auf Tagelohn gehen!

Sigelind (mit gefalteten Händen). Ach, Herr im Himmel! So mußt' es wohl kommen!

Hildeg. Ich wüßte nicht, weshalb!

Sigelind. O Mama! Ihr seid nicht — fromm genug gewesen!

Hildeg. (sich fassend). Gute Seele! Denkst du, daß uns die Armuth frömmer machen wird?

Sigelind. Demuth ist der Schatz der Armuth.

Hildeg. (wie vorhin). Das ist Geschmackssache. — Nach deiner Ansicht zu urtheilen, würdest du also Rüdigern ausschlagen, um uns die Gelegenheit zu sichern, im Elend in uns zu gehen! Das muß ich gestehen, ist wirklich raffinirte Kindesliebe! — — Ja ja es kommt blos darauf an, was man unter Retten versteht!

Sigelind. O Mama! Erst die Seele, dann der Leib!

Hildeg. Unter anderen Umständen, mein Kind, würde ich mir über diese etwas eigenthümliche innere Mission, die du deinen Eltern gegenüber zu offenbaren dich gedrungen fühlst, eine angemessene Kritik nicht versagen.

Wie die Dinge jedoch in diesem Augenblicke stehen, erlaube ich mir blos den bescheidenen Vorschlag, ob nicht Leib und Seele zugleich zu retten wären!

Sigelind. Vergieb! und sprich!

Hildeg. Es wäre ja doch, denke ich, jedenfalls zweckmäßiger, wenn du durch Rüdigers Erhörung zunächst unser Zeitliches rettetest, und wir dann, zum Danke dafür, an die Rettung unseres Ewigen gingen.

Sigelind (die Mutter umarmend). Um diesen Preis! Ja! —

Das Komische dieses und ähnlicher Dialoge, das zunächst in der Form und Redeweise liegt, erhält aber seinen vollen satyrischen Werth und die rechte Bedeutung erst durch den Hinblick auf die Tragödie und die dadurch gewonnene Erfahrung, daß dort nur derselbe mittelmäßige und darum theils schon an sich, theils im Verhältniß zu der gar hoch poetischen Form komische Inhalt vorhanden ist.

Auf zwiefache Weise aber weicht die Komödie auch mit dem eigentlichen Inhalt des Dialogs von der Tragödie ab. Und zwar

einerſeits, indem den Perſonen ſolche Aeußerungen in den Mund gelegt ſind, welche unmittelbare und ausdrückliche kritiſche und ſatyriſche Bemerkungen gegen dieſe und andere Redwitz'ſche Dichtung enthalten; andererſeits indem die Charactere zwar in Bezug nur auf die fortlaufende Handlung aber nicht ſowohl denſelben Inhalt in einer platten und komiſchen Form, ſondern einen anderen, ihnen und ihrer natürlichen Entwickelung und Darſtellung angemeſſeneren ernſten Inhalt ausdrücken. Dort verlaſſen die handelnden Perſonen ihre Stellung zum Drama und werden in den außerhalb deſſelben liegenden Reflexionen zu Vertretern des Kritikers;*) hier behalten ſie nicht blos die Beziehung, ſondern gewinnen den rechten und wahren Ausdruck derſelben für das Drama (ſtatt des verfehlten im Original —) und werden dadurch die Vertreter der Kritik ſelbſt. Das Erſte iſt von geringer Bedeutung; es ſteht mit dem bezeichneten Grundgedanken des Luſtſpiels in keiner direkten Verbindung, wenn nicht gar im Widerſpruch. Das Zweite hingegen erhöht und begründet den Werth des komiſchen Stücks; es zeigt, daß nicht blos in der Kataſtrophe ein Grundfehler der Tragödie, ſondern auch die Bedingungen und Vorbereitungen desſelben ſchon in den früheren Scenen vorhanden ſind. Hier nämlich hat v. M. ſo wie er an das Ende einen naturgemäßen, ſittlich und pſychologiſch wahren Schluß geſtellt, auch vorher ſchon an die Stelle der Unnatur und ſonſtiger Mängel in Reden und Handeln, eine natürliche, charakterwahre Handlungs- und Redeweiſe eingeführt. Sigelinde in ihrem Thun und Reden oft verſchroben, überſpannt, das Nächſte und Natürlichſte übergehend, das Unzureichende, Unerwartete und Unwahre ſuchend iſt als Sigelind — eine geſunde Perſon, anders, aber wahrer und kräftiger iſt ihr Wort und ihre That. Ein ſchlagendes Beiſpiel hiefür iſt die Unterredung der Sigelinde mit dem Rüdiger im 5ten Auftritt des 4ten Aktes. Rüdiger entdeckt ihr die Schuld der Eltern, droht mit der Anklage und dem Hochgericht und unterſtützt damit ſeine wiederholte Werbung, Sigelinde bittet, fleht und redet ihm ins Gewiſſen. Bei Redwitz werden gewaltige und lange Reden gewechſelt; auch fehlt es dieſen eben nicht an Schönheit, aber ſie haben deren zu viel und dafür an Kraft und Wahrheit zu wenig. Sigelinde verſpricht, daß ſie keinen anderen heiraten wolle; daß ſie für ihn bis zum letzten Hauch will „beten mehr und büßen"; ſie erinnert ihn an ſeine Kindheit, endlich an die Seligkeit und die Höllenſtrafen, ſo wie er ihr vorher den ganzen Er- und Verfolg des Criminalprozeſſes und das hochnothpeinliche Halsgericht genau und poetiſch ausgemalt; satis eloquentiae sapientiae parum! Eben ſo ſittlich als dramatiſch ſchön und groß iſt dagegen, wenn bei M. Sigelind, nachdem ihr der Wildgraf den Brief und deſſen ſchwere Bedeutung und den Verrath gezeigt, einfach fragt:

„Und Sie haben den Brief noch nicht verbrannt?"

Darauf:

Rüdiger. Halten ſie mich für den Narren, mir die letzte Brücke zu ihnen abzubrennen!

Sigelind. Sie ſprechen ihr eigenes Urtheil ſehr gelaſſen aus!

Rüdiger. Welches Urtheil?

Sigelind. Wenn ſie ein Chriſt wären, hätten ſie den Brief vernichtet, anſtatt ihn zu Anderer Verderben zu brauchen. Wenn ſie ein Edelmann wären, hätten ſie ſich geſchämt, auf dieſe Weiſe ſich eine Frau erzwingen zu wollen! Wenn ſie ein Menſch wären, hätten ſie mich mit dieſer Entdeckung verſchont.

So viel ſittlich erhebende Kraft und Bedeutung findet ſich in der ganzen Redwitzſchen Tragödie nicht, als in dieſen Worten; auch die Fortſetzung iſt meiſterhaft und ſtellt den Werth einer ſolchen Liebe, wie die des Wildgrafen in das rechte Licht; worüber ſich bei Redwitz auch nicht eine Andeutung findet. Rüdiger erwidert auf das Obige: Aber ich liebe Sie bis zur Raſerei! Gilt das nichts?

Sigelind. Mein Haß hätte ſie ehren können. Sie haben auf dieſen Reſt meiner Achtung verzichtet.

Rüdiger (ſich auf die Lippen beißend). Sie ſind doppelt ſo grauſam, als ſie mich ſchelten. Iſt das ihr letztes Wort?

Sigelind. Ich will annehmen, als könnte ich das Mittel um des Zweckes willen entſchuldigen. — Ich will den Preis, den ſie vom Kinde für die Rettung der Eltern fordern, als erſchwinglich gelten laſſen.

Rüdiger. Und dann?

Sigelind. Dann aber ſchwören ſie, daß Elsbeth nicht ihre Frau, Lothar nicht ihr Sohn ſei!

Rüdiger. Das lohnt ſich eines Eides nicht! Seh'n ſie doch's Kirchenbuch ein!

Sigelind. Wenigſtens bis zum Meineide, ſeh' ich, haben ſie's noch nicht gebracht. Seh'n ſie in ſich, Herr! — Sie haben eine doppelte Schuld zu tilgen!

Rüdiger. Welche?

Sigelind. Ich will ihnen Weib und Kind zurückgeben. Geben ſie mir Vater und Mutter zurück! (Rüdiger ſchweigt.) Ich fordere von ihnen den Brief! Um dieſen Preis will ich ihnen — vergeben!

Rüdiger. Bin ich in ihrer Gewalt, oder ſind ſie in der meinigen?

Sigelind. Ich fürchte nichts. Sie ſind in der Gewalt ihrer eigenen Hölle.

Man braucht dieſe Scene nur mit der entſprechenden in der Sigelinde zu vergleichen, um ſogleich zu erkennen, wie hier geſunde Natürlichkeit und einfache Wahrheit waltet und eben damit das Unzulängliche und zugleich Uebertriebene dort angedeutet und angeklagt wird.

Mit dem „Einſehen ins Kirchenbuch" hat uns die Biene des Witzes einen unzeitigen Stich verſetzt; der Verf. iſt ſtörend in eine andere Richtung ſeiner Darſtellung verfallen. — Dieſe Verſchiedenheit der Richtungen oder der Mittel komiſcher Darſtellung, welche der Verf. anwendet, iſt nicht blos äſthetiſch, ſondern auch pſychologiſch intereſſant; wir erkennen nämlich aus der Abwechſelung derſelben und den Stellen, wo die eine oder andere vorwiegend angewendet iſt, zugleich den Urſprung, die pſychologiſche Urſache derſelben. Im Anfange nämlich iſt es, wo der Verf. mehr jene gänzlichen Abweichungen von dem Inhalt der Handlung zum Einſchieben von kritiſch-komiſchen Bemerkungen anbringt; um die Mitte wird der dramatiſche Inhalt faſt immer beibehalten und nur in die parodirende platte und dadurch komiſche Form gekleidet; gegen das Ende aber walten jene Abweichungen vom Inhalt vor, welche, wie beſonders in der Kataſtrophe, auch vorher ſchon das Geſunde, Naturwahre, in der Entwickelung Nothwendige, an die Stelle des Gegentheils von alle dem im Original, einfügen. Wir irren wohl nicht, wenn wir einerſeits glauben, daß dem Verf. der Grundgedanke ſeiner Komödie, welcher offenbar in der letzteren Richtung liegt, erſt allmälig klar geworden. Andererſeits iſt zu bemerken, daß die weſentlichſten Mängel der Tragödie, welche in der falſchen, den Charakteren widerſprechenden, unnatürlichen und zufälligen Entwickelung des Stückes liegen, begreiflicherweiſe in den erſten Akten noch nicht hervortreten, alſo auch noch nicht draſtiſch dargeſtellt werden konnten. Die Vermiſchung, d. h. die gleichzeitige Anwendung dieſer (beſonders der letzten beiden) Elemente iſt dem Verf. zuweilen, wie z. B. in der Erzählung Wolfs am Schluſſe, gelungen, zuweilen aber, wie in der citirten Stelle, ſtörend geworden. Wir müſſen vorausſetzen, daß dem Verf., wie es Künſtlern oft geſchieht, die aufgezeigte Scheidung der komiſchen Mittel nicht zum Bewußtſein gekommen, wodurch vielleicht das Ganze an Friſche gewonnen, das Einzelne aber hier und da an Conſequenz und ebenmäßiger Wirkung verloren hat.*)

*) Beiſpiele anzuführen würde zu viel Raum erfordern. Gleich die erſte Scene iſt ein vortreffliches; dann die 5te im erſten. Hierher gehört auch II. 2 und II. 4, beide gegen den Schluß.

*) Gegen die Einheit der dramatiſchen Charaktere wird gerade in Luſtſpielen am meiſten geſündigt: das Lächerliche wird hier oft angebracht, wie und

Für jedes geistige Werk kann man die höchste Aufgabe und den Preis durch das Sprichwort bezeichnen: den Nagel auf den Kopf zu treffen; dies gilt aber besonders für die Satyre. Und diese Aufgabe hat der Verf. des Lustspiels gelöst, indem sie nur dahin gerichtet war, die Fehler und Mängel der Redwitzschen Tragödie aufzudecken, dramatisch zu veranschaulichen. Damit aber können wir uns nicht einverstanden erklären, daß der Verf. sich für den Umfang seiner Aufgabe so enge Grenzen gesteckt hat. Sein Talent hätte viel weiter gereicht. Wir meinen, er hätte nicht blos dies Werk, sondern die ganze Geistes- und Zeitrichtung, woraus es entsprungen ist, zum Gegenstand seiner Satyre machen sollen. Zwar nicht den Genuß seiner komischen Muse wollen wir uns dadurch schmälern, daß wir glauben, „der Schelm sei die Prügel nicht werth;“ ist ja doch ihm und seinen Werken so viel grundlose Anerkennung geworden, daß auch eine gründliche Blamage am Platze ist. Wir wissen auch, daß mit dem einzelnen Werke zugleich die Richtung gerichtet ist, aus der es stammt. Dennoch und dennoch hätten wir gewünscht, daß die Pfefferkörner auch über die engen Grenzen der Siglinde hinausgestreut worden wären; und war dies mit dem Hauptplane einer schrittweisen Nachfolge nicht wohl zu verbinden, war selbst die Parabase, dieser hergebrachte Herold des Komöden, aus demselben Grunde nicht anzubringen, dann durfte wohl der Plan hie und da verlassen werden, um den Blick auf das Allgemeine zu wenden. Vielleicht holt es der Verfasser nach und beschreitet die Bahn des Komöden mit freierem Tritt in weiteren Kreisen; möge sich der satyrische Waidmann auf einen höheren Anstand stellen, daß ihm mehr und besseres Wild in den Wurf kommt; sein Geschoß ist gut und sein Auge scharf! auch an allerlei Wild fehlt es ja nicht, der Hasen und Füchse sind viele, — Säue nicht selten, — selbst Urochsen und Büffel und Bären zeigen sich wieder in den Landen der Civilisation und Kultur.

Man gestatte uns noch eine kleine

Nachschrift über die Sieglinde von Redwitz.

Es könnte geltend gemacht werden, daß diese nicht vom allgemeinen Standpunkt der Ethik und Aesthetik, sondern von dem ganz specifischen des Christenthums beurtheilt werden müßte. Zugegeben. Dann werden wir anerkennen, daß die Böswichter in der Tragödie nicht bestraft, sondern bekehrt werden, nicht Buße leiden, sondern Buße üben müssen, um ein sittliches Gleichgewicht wieder hergestellt zu sehen. Die Schuld fordert nicht den Tod zur Sühne, sondern findet Gnade nach der Einkehr zum Guten. Wir werden also anerkennen, daß mit Recht der Schenk und die Schenkin, auch der Wildgraf statt der Rache Frieden finden. — Aber warum leiden und sterben die Guten? warum die Frau des Wildgrafen und besonders Sieglinde? — Fordert schon nach dem Christenthum die Schuld nicht den Tod, so fordert doch der Tod eine Schuld! Aber nein! es giebt auch einen Opfertod, wie den des christlichen Heilands. Auf die Aehnlichkeit mit diesem wird zum Ueberdruß oft hingewiesen. Das aber ist ein Spiel mit dem Heiligen, ein eben so freches als ungeschicktes. Weder in den Ursachen noch in dem Zwecke hat der Tod der Sieglinde irgend Aehnlichkeit mit dem Tode Jesu. Hier ist nicht ein selbstmörderischer Eigensinn, der mit Absicht den Weg voll Angst und Beschwerden sucht und durch selbstverschuldete Ermattung erliegt; sondern es ist, wenn wir selbst von dem Streite der Principien, dem Kampfe einer alten gegen eine neue Zeit absehen, und dem einfachen Wortlaut der Evangelien folgen, der Fall durch Verrath unter römischen Henkersknechten. Wäre Sieglinde durch Veit oder den Wildgrafen ermordet, dann wäre hier eine Aehnlichkeit. Ferner in Bezug auf den Zweck, soll dort eine Sühne nicht für eigene Schuld, sondern für das sündige Menschengeschlecht stattfinden; dafür opfert sich Jesus von Nazareth. Sieglinde aber bedurfte dieses Opfers nicht. Der Wildgraf ist durch die Erinnrung an seine Mutter und eigene Gewissensbisse zur Reue zurückgekehrt. Der Schenk und seine Frau werden ebenfalls innerlich überwältigt und bekehrt, aber nicht durch den Tod ihrer Tochter, sondern vor demselben, durch ihre Liebesthat, durch den Gang zur Kaiserin und den erwirkten Freibrief. Wozu und weshalb also muß Sieglinde dennoch sterben? Hätte es ihres Opfers bedurft, um die Eltern zu befreien, wäre sie, nach ihrer Absicht, statt jener gefallen', denn war der Tod eines reinen Engels für jene lasterhaften Scheusale zwar nimmer ästhetisch schön, aber christlich erhaben und gerechtfertigt; sie wäre ein reines Opfer. Dessen aber bedurfte es nicht, und es konnte jetzt nicht mehr ihre Absicht sein; es ist nur der Dichter, der sie opfert. Oder ist ihr Tod im Sinne des Dichters wirklich nöthig, um die Schuld, die bereute und bekannte, schon von Menschenherzen (der Kaiserin), um wie viel mehr vor Gott begnadete Sünde vollends zu sühnen? Wahrlich, dieser Sinn ist nichts weniger als christlich, oder irgend religiös, und nicht minder als alle ästhetische Kunstregel streitet jede religiöse Satzung gegen solchen Sinn.

Möge hierin ein Beispiel erkannt werden, aller Falschheit und Verkehrtheit, worein die Tendenzpoesie so leicht verfällt. — Daß ich endlich den Junker Veit nicht vergesse. Es ärgert uns, daß dieser niederträchtige und grundgemeine Schmarotzer, der selbst nicht einmal Banditentreue hegt, in der Tragödie zwar nicht bekehrt, sonst aber ganz wohlbehalten fortkommt mit der ganzen fahrenden Habe des Schenken und der Schenkin, um die er sie für die Befreiung aus dem Wildschloß geschatzt, sammt der schönen Summe, womit ihn Held Arthur bestochen. Seine letzten Worte, womit er den Wildgrafen in der Tragödie verläßt, sind voll der alten gottlosen Ausgelassenheit; da der frommgewordene Wildgraf sagt, den Dolch herausreißend:

Geh', gift'ger Hund! Ich werf' den Dolch nach dir!

erwidert er zum Abschied:

So bläst der Wind? — Nun wart', dir soll's gedenken!
'S giebt im Verließ noch einen Schatz zu heben;
Den hol' ich mir, und lasse frei den Schenken,
Und aus dem Staub! — Ha, lustig Wanderleben!*)

Dafür hätte der Kerl in dem Lustspiel, wenn es uns ganz erfreuen wollte, zum wenigsten gehenkt werden müssen, oder nach einer Wallfahrt — lanenisirt.

---

wo der Witz des Verfassers grade fruchtbar und aufgelegt ist. Es sollten aber die deutlichen Unterschiede des subjectiv und objectiv Komischen, des bewußt oder unbewußt Lächerlichen, des absichtlichen oder unwillkürlichen Scherzes wohl beachtet werden, wie dies beim Shakespeare in so genauer und belehrender Weise fast immer geschieht. Falstaff charakterisirt sich selbst als einen, über den man viel gelacht und der Viele über Andere lachen gemacht hat; Heinrich ist stets lachenerregend, aber nie lächerlich; die Körner und der Kellner sind objectiv komisch; was an ihnen Ernst und Natur ist, scheint uns komisch und seltsam. Besonders aber „verlorne Liebesmühe“ ist eine wahre hohe Schule des Komischen. Hier sind fast alle Figuren komisch, Aller Thun und Reden erregt Lachen, aber jeder auf eine andere und immer in derselben Weise.

*) Im Lustspiel ist er wenigstens nicht so brüsk. Rüdiger holt mit dem Dolch aus, als wollt' er nach ihm werfen, und sagt: „Hebe dich weg, Satan! oder —.“ Darauf Veit: „So weich gestimmt hab' ich ihn nie gesehen! (ein guter Hieb auf die dolchgezückte Frömmigkeit des Wildgrafen!) Ich glaube, er will fromm werden. Dann will ich ihm wenigstens noch ein gutes Werk vor der Nase wegnehmen, und die Andern auch laufen lassen! Meines Bleibens ist hier ohnehin nicht länger. Und Geld hab' ich. Also — Gott befohlen!“

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 17 u. 18. Donnerstag, den 24. August. 1854.

Inhalt: Ueber die Gesammtgastspiele auf der Münchener Bühne im Juli 1854. — Dainos. Littauische Volkslieder, übers. von G. H. F. Nesselmann.

Ueber die Gesammtgastspiele auf der Münchener Bühne im Juli 1854.

Die dramatischen Vorstellungen, die eine Anzahl der namhaftesten Künstler Deutschlands auf der Münchener Hofbühne vereinigten, sind nun geschlossen. Die bedeutenden Opfer, die gebracht wurden, die unermüdigen Anstrengungen des Intendanten Dingelstedt, die seltene Zurückhaltung vieler Kräfte ersten Ranges, sich zu sogenannten Nebenrollen zu bequemen, haben zunächst ihren Lohn und Erfolg in der ungewöhnlichen Theilnahme des Publikums gefunden, die mit jedem Abend wuchs und deren Nachklang sich über das ganze Vaterland verbreiten muß, wenn die Menschenfluth, die sich hier zusammendrängte, wieder zerronnen sein wird. Die Frage nach den weiteren Resultaten des glücklichen Unternehmens, die zu anderen Zeiten schwerlich einem künstlerischen Genusse folgen würde, ist in unserm Falle vielleicht voreilig, aber so abgeschmackt eben nicht. Das Ereigniß ist neben anderen aufgetreten, von denen man wenigstens wünscht, daß sie nicht ohne große Folgen für die Hebung vaterländischer Interessen bleiben möchten. Der Plan, aus dem es entsprungen, war weit genug angelegt, um die bedeutenderen Bühnen Deutschlands zu umfassen. Und so haben diese Vorstellungen nicht nur gegeben, was Gastspiele zu geben pflegen, die Bekanntschaft mit dieser oder jener begabten Künstlernatur, sondern vor Allem einen gültigen Maßstab für den Stand der theatralischen Kunst in unsern Tagen, einen Ueberblick über die Richtungen des Geschmackes, wie sie durch verschiedene Himmelsgegenden unsers Vaterlandes herrschen, eine Summe dessen, was auf den Brettern erreicht werden kann und was gegenwärtig oder ein für alle Mal zu wünschen übrig bleiben wird.

Der Schluß auf das Allgemeine wird natürlich bündiger und zuverlässiger sein, als die Ansicht, die sich von den provinziellen Unterschieden gewinnen läßt. Für diese sind kaum die Volksbühnen ein sichrerer Maßstab. Denn der Bühne höheren Styls wird in der Regel von wenigen hervorragenden Kräften, die ein guter Zufall auf ihrem Herumschweifen dort gefesselt hat, ihr Gesicht gegeben. Und die Laune der Höfe, von denen die Intendanzen abzuhängen pflegen, wird schwerlich für einen Ausfluß des Volksgeistes und des provinziell verschiedenen Geschmacks auszugeben sein. Traditionen endlich, Schulüberlieferungen, die an eine Stätte geknüpft wären, bestehen nirgend mehr, oder ihre Trümmer erhalten sich nur durch ihre innere Festigkeit gegen den überwuchernden Naturalismus unserer Tage. Demnach hätte man aus den Gesammtgastspielen höchstens erfahren, welcher Stadt und zu welchem Schauspieler man Glück zu wünschen, an welche Bühne man Hoffnungen eines lebendigen Fortwirkens zu knüpfen habe, wenn wir nicht doch zweifelhaft wären, ob der feste Fuß, den die Schauspieler des Burgtheaters in Wien gefaßt, nicht auf Rechnung des dortigen klaren Instinkts, wie die Gunst der Herren Hendrichs und Liedtke auf die Urtheilslosigkeit des Berliner Publikums zu schreiben sei.

Es ist schwer zu berechnen, ob Schauspieler und Publikum eine wirkliche Frucht von diesen reichen Abenden davongetragen haben. Von der Höhe, auf die beide Theile durch die Begeisterung, im Wetteifer zu spielen und dem Wettspiel zuzuschauen, mögen gehoben worden sein, wird die Rückkehr in unbegeisterten Schlendrian sie nur zu schnell wieder herabstimmen. Eine lebendige Förderung der Schauspielkunst wird nur zu hoffen sein, wenn der glückliche Gedanke Dingelstedt's an andern Orten wieder aufgenommen und am liebsten in stehenden Fristen, von Stadt zu Stadt wechselnd, derselbe oder ein anders zusammengesetzter Kreis von Künstlern zu Musterschauspielen vereinigt wird. Wir hätten dann unsere Spiele wie weiland Griechenland, und von den nächsten Vortheilen eines solchen Austausches abgesehen, wäre ein Band mehr für unser zerfahrenes Nationalgefühl nicht zu verachten.

Vorläufig legen wir das größte Gewicht auf das klare Licht, das diese Abende auf unsern einheimischen Schatz an dramatischen Meisterwerken geworfen haben. Die kleinen Flecken und Schatten, die es gelegentlich trübten, einzelne vergriffene Rollen, die den Zusammenklang der Charaktere verstörten, alles Menschliche mit einem Wort, das auch hier nicht fern war, vermag nicht das reine Nachgefühl vom Werth eines jeden der dargestellten Stücke zu dämpfen. Wir haben es Dingelstedt zu danken, daß wir zum ersten Mal eine Reihe längst gekannter, vielgesehener und bis zur Vernichtung jedes frischen Eindrucks durchgesprochener Dramen völlig wie neu in uns aufgenommen haben; ihre Wirkung in ihnen selbst und gegen einander abwägen und uns der verschiedenen Wege, die die dramatische Kunst gehen kann, bewußt werden konnten. Denn schon war es durch die Schuld unvollkommener Darstellungen und die Neigung mittelmäßiger Talente für mittelmäßige Aufgaben dahin gekommen, daß man der Aufführung eines klassischen Stücks lieber aus dem Wege ging, als sich ein verehrtes Wort, eine im Geist tausendmal durchdachte Gestalt durch Mißverstand, Halbheit und Rohheit verderben zu lassen. Besonders die Jüngeren, die besserer Erinnerungen entbehrten, sahen zu jenen edeln Bildern auf wie zu Versteinerungen einer früheren kräftigeren Welt, die nicht mehr zu beleben wären. Die für das Theater schaffenden Kräfte entsagten stillschweigend dem Wunsch, in einem Style zu bilden, dem die Bühne zu widersagen schien. Man hörte von Schiller sprechen, als sei all seine Kunst nicht viel mehr als eine edle Convention, die dem Leben der Gegenwart durchaus fern gerückt sei, die vielleicht so recht eigentliches Leben nie besessen habe. Wir selbst müssen uns der Sünde zeihen, Maria Stuart für ein unhistorisches Werk, für eine Tragödie der Phrase gehalten zu haben, während es uns von nun an für ein schlagendes Charakterstück gelten wird, vielleicht nächst dem Wallenstein für Schiller's größte dramatische Produktion.

Dies Paradoxon mag hier noch dahingestellt bleiben. Wir haben zunächst zu erklären, daß wir darauf verzichten, die einzelnen Leistungen jedes Schauspielers abzuschätzen. Es ist dies hie und da schon mit aller Einsicht geschehen, und wir dürfen im Allgemeinen namentlich auf die Berichte in der Augsb. A. Zeitung hinweisen. Dem Literaturblatt liegt es näher, von dieser großen Gelegenheit allen Gewinn für die Beurtheilung der Werke selbst zu ziehen, nicht sowohl ihren poetischen, sittlichen, subjektiven Werth ins Auge fassend, als vielmehr ihr Verhältniß zur Bühne und insbesondere zur Bühne der Gegenwart, die seit den Zeiten unserer klassischen Dichter durch den breiteren Raum, den Shakespeare darauf gewonnen, andere Maßstäbe erhalten und leider auch dieser Maßstäbe sich so wenig bedient hat, das Nichtige und Schlechte von sich abzuweisen.

Man könnte nun aber fürchten, daß das literarische Urtheil, auf das wir es abgesehen haben, gerade dann an Unbefangenheit und Sicherheit verlieren müßte, wenn die Freude an bedeutenden Talenten dem Eindruck der Stücke von vorn herein zu Gute gekommen. Jedes andere Repertoir würde diese Furcht rechtfertigen. Wir kennen Dramen genug, deren Elendigkeit dadurch beschönigt wird, daß sie einzelnen großen Schauspielern zur Entfaltung persönlicher Bravour Anlaß geben; andere, deren kleine französische Charakteristik ohne ethisches Gewicht, ohne Poesie der Form nur auf einen äußerlichen Erfolg hinzielt, der dann erreicht oder verfehlt wird, je nachdem die Darsteller mehr oder weniger äußerliche Gaben aufzuwenden haben. Was aber ein dramatisches Werk überhaupt und die zehn diesmal vorgeführten insbesondere zu klassischen macht, ist eben nichts anderes, als daß sie nicht von Schauspielers Gnaden das sind, was sie sind. Ihre Charaktere sollen von den Darstellern nicht gehoben, sondern erreicht werden, ihre Intentionen nicht bereichert, sondern verstanden, ihre Sprache nicht von ihnen belebt werden, sondern sie beleben. Und wir müssen es allen den Künstlern, die diesmal mitwirkten, zum besondern Ruhme nachsagen, daß Keiner sich mehr Ehre zu machen strebte, als dem Schöpfer seiner Rolle. Für Manche war freilich ihre Aufgabe zu groß, Keiner aber reckte und spreizte sich über sie hinaus. Es war viel mehr eine Verherrlichung der Dichtkunst als der Schauspielkunst, zu der Alle gekommen schienen. Nur einmal erdrückte Anschütz die zarte Rolle des Camillo Rota in der Emilia. Es mag menschlich sein, daß ein Künstler von Anschütz Ruf und Bedeutung, wenn er sich zu einer subalternen Figur versteht, nun doch auch seinen kleinen Triumph zu feiern wünscht, und sich auf den wenigen Worten, die ihm zugefallen, wie auf einer großen Aufgabe wiegt. Aber Lessing hätte das nur nicht begegnen sollen, der sich so gut auf Halbtöne und gelegentliche zarte Streiflichter versteht, seine Worte so unnachahmlich beiläufig hinzuwerfen weiß.

Wir können hier nicht umhin, einer andern Unbill zu gedenken, die eine übertriebene Pietät gegen das Wort eines großen Dichters seinem Geiste zufügt. Die wenigsten guten Schauspieler können ihren Respekt gegen bedeutende Gedanken so weit mäßigen, daß sie einen merklichen Unterschied zwischen ihnen machen. Ein Satz, der nun gar sprichwörtlich geworden, mag er in der Scene, wo er einschlägt, noch so gelegentlich fallen, noch so sehr im Fluß der Leidenschaft hinschwimmen, wird regelmäßig mit starkem Nachdruck abgesondert, als wisse die Person, die ihn zu sprechen hat, sehr wohl, daß sie etwas sagt, was oft citirt werden wird, daß sie wirklich goldene Worte spricht, die unmöglich nachlässig behandelt werden dürfen. Man sollte bedenken, wie pedantisch Lebensweisheit und Maximen klingen, wenn sie docirt werden, wie liebenswürdig, wenn sie als die Blüthe des geistigen Wesens absichtslos im Gespräch von den Lippen quellen. Man kann großen Dichtern keinen schlimmeren Dienst auf den Brettern leisten, als wenn man mit dem prahlt, was ihnen natürlich war. Ist denn dem Genius die gedankenvollste Sprache nicht die natürlichste? Macht man ihn nicht zu einem eiteln Geist, wenn man ihn gemächlich sich in seinen schönen Worten spiegeln läßt?

Kommt aber dies auf Rechnung eines übelangebrachten Respekts, so ist ein Anderes, das vielleicht aus gleicher Quelle fließen mag, viel mehr wirklicher Unbildung zuzuschreiben. Unsere Schauspieler sollten nämlich fühlen oder lernen, wie sie mit einem sog. epitheton ornans dran sind. Die wenigsten begreifen, daß ein Adjektiv, welches mit seinem Hauptwort Einen Begriff ausmacht, auch im Ton mit ihm verschmolzen werden muß. Wir haben diesmal wieder hören müssen:

Ein Kerl, der speculirt,
Ist wie ein Thier auf dürrer Haide,
Von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt,
Und ringsherum liegt schöne grüne Weide;

als ob es so sehr auf den Gegensatz von dürr und grün ankäme, als ob es sich nicht von selbst verstände, daß das Gefolge in die Farben seiner Herrschaft gekleidet wird.

Diese Unart erinnert uns noch einer andern, von der wir uns weniger zutrauen, einen Schauspieler überzeugen zu können. Wir wollen uns wenigstens zu erklären suchen.

Die Reihe der Vorstellungen begann mit Schiller's Braut von Messina. Alle Schwächen des Stücks wurden durch die im Ganzen treffliche Darstellung um so empfindlicher, je weniger man sie wie sonst auf Rechnung unebenbürtiger Schauspieler schieben konnte. Die Worte der Mutter gegen den Schluß hin

Alles Dies
Erleid' ich schuldlos; doch bei Ehren bleiben
Der Orakel, und gerettet sind die Götter.

sind die bitterste Kritik der Fabel. Damit Träume nicht Schäume seien, muß jedes Gesetz der Wirklichkeit und Wahrheit zu Schaum werden. Alle Personen begeben sich, wie durch stillschweigende Uebereinkunft, dann und wann ihrer gesunden Vernunft, um ein unvernünftiges Orakel nicht Lügen zu strafen. Ein Verliebter dringt sich einem Mädchen auf, das schon verlobt ist. Ein Wort von ihren Lippen würde ihn vielleicht in Schranken halten. Damit aber das Furchtbare geschehe, daß Brüder um den Besitz der Schwester handgemein werden, muß diese Schwester eine lange Scene hindurch jenes Worts nicht mächtig werden. Die Brüder erfahren das Geheimniß ihrer verborgenen Schwester. Sogar der Name wird genannt; alle Umstände treffen zu. Aber was dem Kurzsichtigsten zur Gewißheit wird, wandelt diese Hochgebildeten nicht einmal als Ahnung an. Es empörte diese Schwäche um so mehr, je klarer die Hauptdarsteller, Frau Rettich vor Allen (als Isabella) von vorn herein die tiefste Tenart der Tragödie anzuschlagen wußten. Wir lernten wieder, wie sich mit der wachsenden Höhe des Stils unser Bedürfniß nach Reinheit und Würde der Handlung schärft. Die edel und stark hinfließende Sprache widerspricht einer komödienhaften Zufälligkeit, d. h. Absichtlichkeit der Motive. Unser Instinct für den verborgenen Sinn des Schicksals schärft sich, je näher wir durch die Feierlichkeit des Dichters an den Vorhang treten dürfen, der das Allerheiligste von dem Tageslicht der Menge trennt. Nichts schadet hier dem Eindruck der Wahrheit mehr als eine ausgesuchte Wahrscheinlichkeit. Kommt diese gar auf Kosten all unsrer psychologischen Erfahrungen mühsam zu Stande, so schwindet aller Zauber und Schauder und wir kritisiren das Schicksal wie einen schlechten Poeten. Hier, wenn irgendwo, muß das credere, quia incredibile est sein Recht haben, oder das Gedicht ladet den Zuschauer ein, an seiner Blasphemie Theil zu nehmen.

Was wir aber oben als einen Fehler der Schauspieler andeuteten, berührt eine Seite dieses Werks, die wir nicht für seine schwächste halten, die wohl gar durch eine verständigere Ausführung seine stärkste werden könnte. Wir meinen den Chor. Ein Schicksalsdrama im Sinne der Alten bedarf der Chor. Er tritt aus der rein künstle-

rischen Sphäre, die nur Handlungen aus den Charakteren entwickelt, in eine religiöse hinüber, für die ein für alle Mal eine Gemeinde nöthig ist. Schiller selbst scheint dies nicht völlig gewürdigt oder verworfen zu haben, da er sich bemüht, den Chor hie und da an der Handlung zu betheiligen. Hält man ihn aber innerhalb seiner Grenzen, so hat er nichts zu thun, als das Unberechenbare, das Wunder des Geschicks gläubig in seinem Herzen aufzunehmen und durch lyrische Weihe Götterwillen, so hart er sein mag, dem Volksgemüth zu versöhnen. Seine Aeußerungen müssen ihren ritualen Charakter festhalten, seine Vertreter nicht vergessen, daß sie ein priesterliches Amt haben. Dies wird aber versäumt, sobald die Chorführer eine persönliche Rolle zu spielen versuchen. Schiller hat mit feinem Sinn Cajetan und Roger nur als Greis und Jüngling charakterisirt. Mehr soll nun auch kein Schauspieler wollen. Aber dem naturalistischen Hang unserer Bühne ist eine Trennung lyrischer und dramatischer Momente zu fremd, um beide durch verschiedene Mittel zur Geltung zu bringen. Anschütz sprach den älteren Chorführer nicht nur mit zu individuellen Tönen, er suchte ihn auch zu spielen. Schneider (aus Carlsruhe), als der jüngere, hielt sich [illegible]ziger. Und so verfehlte manche Stelle nicht ihres Erfolgs. Im Uebrigen [illegible]re auch der Vortrag beider ein hochrhythmisch bewegter, durchaus p[illegible]enloser gewesen, hätte dennoch das Zusammensprechen des Chors einen [illegible]sten Gegensatz gemacht. Es war nicht schlecht einstudirt und so viel [illegible]gning vermieden. Warum aber duldet man es überhaupt? Warum stehen nicht zwei Chöre von Sängern hinter den Chorführern, die dann und [illegible]ann mit einfachen Klängen einfielen?

Was hier von den großen lyrischen Partien gilt, die [illegible] als solche mit Absicht absondern, wäre vielleicht nicht minder in anderen Fällen zu beherzigen, wo ein lyrischer Excurs den raschen Wechsel von Rede und Gegenrede zum Stillstand bringt. Shakespeare's Stil, der auf gemeine Illusion überhaupt verzichtet, ist an solchem Schmucke reich. Man mag von Seiten des dramatischen Rigerismus dagegen sprechen. Das naiv genießende Publikum wird sich um diese seelenhaften Ueberströmungen des subjectiven Genius nicht bringen lassen wollen. Dann aber gebe man sie auch einfach als solche, wolle sie nicht realistisch bezwingen, aus dem Charakter des Redenden und aus der Situation motiviren, was über beide hinaus in das Reich freier Poesie hinüberschweift. Sie mögen als Gedichte wirken, diese Excurse, da sie als Glieder der Handlung Auswüchse sind. Und so halte man es auch mit epischen Partieen, sei es in antiken Dramen, sei es in historischen, wie, um ein Beispiel anzuführen, Uhland's Herzog Ernst. Werner von Kiburgs Erzählung in all ihrer Länge und ruhigen Detailfülle wird von der größten Wirkung sein, wenn sie vorgetragen wird, nicht aber durch Aufwand mimischer Kunst dem Moment angepaßt werden soll, dem sie in dieser Form und Breite ein für allemal widerstrebt.

War es Absicht oder Zufall, in jedem Fall konnte die Auswahl der drei Schiller'schen Stücke nicht interessanter und lehrreicher sein: Im Auszug offenbarte sich hier die Summe des Schiller'schen Wesens, seine stark realistischen, hie und da sogar cynischen Anfänge, sein edelstes Maaß, endlich sein gedankenvoller Hyperidealismus, der schon die Grenzen der Kunst und der Bühne verkennt; Kabale und Liebe, Maria Stuart, die Braut von Messina. Es wäre noch lehrreicher gewesen, diese Ordnung in den Aufführungen zu beobachten, als die umgekehrte, die mit der Braut von Messina begann. Vielleicht aber kam es dem bürgerlichen Trauerspiel zu Gute, daß die Darsteller vorher schon die Weihe der Schiller'schen Tragik empfangen hatten. Ihr Spiel erhob sich bei aller Wirklichkeit und Portraitwahrheit zu einer idealen Wärme, an der es sonst den Aufführungen dieses Stücks nur zu sehr gebricht. Die meisten Schauspieler verstehen nicht, ein wie himmelweiter Unterschied zwischen der Kabale und Liebe und den neuern und neusten socialen Theaterstücken zu machen ist. Sie spielen jenes ganz ohne all die Phantasie, deren Mangel allein diese zu socialen Dramen macht. Schiller's Realismus, in seiner wildesten Härte, aller Geschmacklosigkeit zum Trotz, zeichnet seine Figuren dennoch immer über das Maaß des Lebens hinaus, ins Typische. Oder wo er die Verhältnisse einhält, einen Haufen Menschen der alltäglichen Art zusammenrafft, überkommt er sie plötzlich mit einem Geist des Feuers und der Offenbarung, daß sie Worte reden, die sein sind und nicht ihre. Schauspieler, die nur aufs Daguerreotypiren des Lebens abgerichtet sind, werden diese Kluft zwischen der Figur und ihren Worten deste leerer lassen, je geschickter sie die Figur an sich aufgefaßt haben. Nur die Innigkeit einer unbefangenen Begeisterung füllt sie aus, oder überfliegt sie. Es geschah dies auf eine hinreißende Art von Fräulein Sebach (aus Hamburg). Wir sahen noch keine Luise, die in der Ueberspanntheit so einfach, in der Phrase so überzeugt, in der Sentimentalität so gesund gewesen wäre. E. Devrient als Ferdinand erreichte, was ein Mann in einer Rolle erreichen kann, die einen Jüngling verlangt, um nicht hie und da Lächeln, statt Mitgefühl zu erwecken. Und hier war auch Anschütz (Miller) von erschütternder Größe. Frau Haitzinger (Frau Millerin), die im Genre unübertrefflich ist, ging um eines Haares Breite aus dem Stil heraus. Kaiser aus Hannover (Präsident), Hase aus München (v. Kalb), Döring (Wurm), Frl. Damböck aus München (Lady Milford), ließen es nicht an sich fehlen, das ganze, wie gewisse Leute meinen, veraltete Stück sub specie aeterni durchzuführen. Es mußte wiederholt werden und der Carlos, der auf dem Repertoir stand, ihm weichen.

Wir tragen kein Bedenken, Emilia Galotti und Clavigo in Eine Klasse mit Cabale und Liebe zu reihen. Sie sind — schon nach dem oberflächlichsten Blick auf ihre Sujets — keine reinen Tragödien des höchsten Begriffs. Sie haben alle drei das Peinliche, daß ihre Gerechtigkeit nur in so fern eine poetische ist, als das Herz des Dichters und seine Phantasie auf Seiten der leidenden Unschuld war und mitbetete, und das Opfer schmückte. Sie beruhen alle drei auf gesellschaftlichen Unterschieden. Und es ist merkwürdig genug zu beobachten, wie jedes sich zu ihnen verhält. Während Schiller mit aller Leidenschaft des Jünglings für Menschlichkeit und Menschenwürde in die Schranken treten will, bleibt er im Handgemenge mit bürgerlichen Drangsalen stecken, und die Befreiung des Staatsbürgers zum Menschen wird ihm zur Befreiung des rechtlosen Einzelnen zum voll- und gleichberechtigten Staatsbürger. Die Willkür ist hier eine büreaukratische. Bei Lessing tritt sie als despotische auf. Weil sie aber als solche persönlicher ist, ist die Emilia wieder aus dem Kreise besonderer Standesverhältnisse emporgerückt in das Reich des reinen Dramas, das, unseres Dafürhaltens, das wichtige Feld socialer Leidenschaften und Conflikte dem Roman überlassen soll. Denn alles Sociale ist ein Complex von Zuständen. Zustände aber, die eine große Kopfzahl beherrschen, bedürfen zu ihrer künstlerischen Bewältigung Raum und Ruhe. Ein Drama muß, wenn es auf ihnen ruht, sie voraussetzen oder sich mit Andeutungen begnügen. Die ganze zerstreute Menge von wirkenden Ursachen in eine Exposition von mäßigem Umfang zu sammeln, wird schwerlich gelingen. So ist es denn durchaus nöthig, Cabale und Liebe im Costüm der Zeit zu spielen, in der es gedichtet wurde. Dies Costüm erinnert uns mit Einem Schlage all der Zustände, die der Dichter, als er in ihnen stand, zu exponiren vergaß und damals immerhin vergessen durfte. Ein gleiches gilt von Clavigo. Hier ist es in den socialen Unterschieden nicht großer Ernst. Sie werden vorgeschoben, citirt, mißbraucht, um die kleinen Interessen eines untiefen Gemüths zu fördern und zu verhüllen. Ein Parvenü wird überhaupt den Stand, in den er sich eingeschlichen, poetisch immer

ungenügend zu vertreten wissen. Im Grunde ist es auch eine andere Aristokratie, an der hier die einflußlose Tugend zu Grunde geht, die des Talents, auf die der Dichter des Clavigo im Leben und Dichten so große Stücke hielt. Ein geistig begabter Mensch darf sich nach dem Gesetz dieses Rangunterschiedes mehr erlauben als einer, der kein anderes [illegible] hat als das zur Rechtschaffenheit. Darum wirkt das Stück allemal widerwärtig. Um es nämlich nur so weit vor unserm Gefühl zu rechtfertigen, wie wir Göthe selbst in seinem Verhältniß zu Friederike von Sesenheim entschuldigen, müßten wir überzeugt werden können, daß Clavigo's Geist, sein Nutzen für den Staat, seine Stellung in der Literatur dieses Opfer werth seien. Wir fordern wiederum die Entfaltung von Zuständen, die dem Drama versagt ist.

Das Unglück wollte, daß die Hauptrollen des Clavigo — die Marie ausgenommen, für die Frl. Sebach alle Schätze ihrer reichen, verstehenden, leidenschaftlichen Natur hergab — in den schlechtesten Händen waren. Clavigo und Carlos — Herr Hendrichs und Herr Döring, beide um ein Menschenalter für ihre Rollen zu alt. Wie vieles verzeiht man nicht einer ehrgeizigen Jugend, wie rechnet man ihr nicht Härte für Energie, Rücksichtslosigkeit für Entschlossenheit an, wie wohl steht ihr sogar ein kleiner Widerwille gegen noch so gerechte Weiberthränen, während all dies an gereiften Männern ein ander Ansehen gewinnt. Herr Hendrichs brachte mit dem besten Willen nur einen schwächlichen Egoisten zu Stande, ohne alle die Genialität, die darauf pochen darf, daß sie der Welt nutze, wenn sie sich selber nutze. Carlos war aus einem festen, planvollen, unerbittlichen jungen Ehrgeizigen ein schadenfroher Intrigant geworden, der aus Tücke thut was er aus Ehrgeiz zur Größe noch mit einigem Anstand hätte thun können. Es war eine Figur für die Galerie, mit den burlesken Gurgeltönen des Komödienbösewichts. Nicht genügender spielte Herr Dahn aus München den Beaumarchais. Die Nebenrollen waren dagegen trefflich besetzt (Guilbert — Hr. Kaiser, — Fr. Guilbert — Frau Bitt[illegible], — Buenco — Herr Büttgen, die beiden letztern aus München) und [illegible] ihrer Einfachheit von wie absolutem Realismus, wie nüchterner und unverstellter als der Schillersche, Göthe ausgegangen ist. Nur Lenz mag ihn überboten haben. Für diejenigen aber, welche diese Abende wieder aufs Neue mit Lessings Art vertraut gemacht hatten, war die Abwesenheit eines jeden Versuchs, dramatisch zu componiren, im Clavigo wahrhaft peinigend. Es ist nur durch den oftbelobten heutigen Tic für den Naturalismus erklärlich, daß sich dies in den Motiven empörende, in der Conception werthlose, und wie man weiß in vierzehn Tagen improvisirte Stück noch immer bei Schauspielern und Publicum in einer gewissen Gunst zu erhalten vermocht hat.

Halten wir die Emilia Galotti gegen diese beiden Jugendstücke, so werden Abgründe und Höhen des Realismus durch ein scharfes Licht augenblicklich beleuchtet. Der dramatische Calcül in der Emilia ist unübertrefflich. Wir haben es ihm zu danken, daß die Schlechtigkeit der Schlechten nicht wie in Cabale und Liebe zu den Prämissen der Fabel gehört, sondern in der Fabel sich entwickelt. Der Zufall, der sonst untragisch zu sein pflegt, ist hier ins Bereich der Veranstaltungen mit dem feinsten Instinct verflochten. Wir sehen den Prinzen von den Folgen seiner Entwürfe fortgerissen, eh er sich noch zur Ausführung entschlossen. Auf Marinelli ladet sich das Gewicht der That, auf ihn, der von dem Gedanken der Schuld am wenigsten geschwärzt wird, weil an einem schillernden Charakter die der feine keine ganze Farbe haften will. Den Abscheu vor des [illegible]inzen elender Schwäche hat der Dichter ebenfalls dem Zuschauer [illegible]eggenommen, indem er die rauhe Tugend des Odoardo damit [illegible]t. Ihn an Entrüstung zu überbieten, kann Niemand gelin[illegible] so ertragen wir die Härte dieses unseligen Schicksals mit einer Art von ästhetischem Gleichmuth. Während uns der bußepredigerische Zorn des [illegible]ecken in Cabale und Liebe, von der moralischen Seite faßt, läßt uns die Weisheit und Mäßigung Lessings dem in der Emilia [illegible]gährenden Proceß der Leidenschaften mit contemplativer Wißbegier zuschauen. Es fehlt hier das, was die gefährlichste Verirrung jedes Realismus ist, eine Tendenz, wie sie noch in Cabale und Liebe demagogisch poltert. Das Stück Leben, das sich vor uns entwickelt, ist reich und geistig und sinnlich und bunt genug, unser Gemüth lebhaft aufzuregen, ohne sich anzumaßen, unsere eigenen Zustände zu kritisiren. Es ist dies auf jeden Fall Poesie. Wir kennen allerdings eine höhere, die nämlich, die um höhere Interessen kreist, und an die Unzulänglichkeit unserer höchsten, den Interessen der Weltregierung gegenüber, niederschlagend und erhebend zugleich erinnert. Aber „in unseres himmlischen Musageten Reich sind viel Provinzen." Wer in der seinigen weise Gesetze giebt, soll nicht nach denen seiner Nachbarn gerichtet werden.

Die Lessingschen Stücke pflegen unsere Schauspieler besonders anzumuthen. Die Berechnung, die in ihnen durchblickt, macht den Künstler glauben, daß sich durch Nachrechnen die richtige Weise der Darstellung finden lasse. Aber ein richtiges und ähnliches [illegible] ist noch kein geniales. Was in der vorwiegend beso[illegible]nen Natur Lessings nicht lag, Fluß, Impuls und alle [illegible]melle Macht der Leidenschaft durch die flügelnde Gra[illegible]er Diction nicht brüchig werden, die Natur ein Uebri[illegible]gun und selbstvergessen über das Bette anschwellen zu la[illegible], in dem ihr Lauf zu berechnen ist, mit einem Wort die [illegible]entlich dichterische Ueberkraft der Begeisterung müßte durch einen erhöhten Schwung des Schauspielers hinzukommen. Lessing hat viel zu sehr auf diesen gerechnet, als daß er von [illegible] im Stich gelassen werden dürfte. Er ist viel zu objectiv, um dieser subjectiver Ergänzung entrathen zu können. Besonders die Figur der Emilia selbst bedarf einer starken Persönlichkeit, damit alle in sie hineinstilisirten Elemente zu einem volle[illegible] verschmelzen. Sie darf nicht, wie es diesmal geschah, durch eine allzu [illegible]innige Gestalt, wie Frau Dahn-Hausmann, vertreten sein. Ohne ein venetianisches katholisches Temperament, ein [illegible]liches Auge, das einer ekstatischen Heiligen und einer Bakchantin gleich gut stehen könnte, ist die Motivirung der Katastrophe: „Was ist Gewalt? Verführung ist die wahre Gewalt!" so unbegreiflich als abscheulich. Ein deutsches Mädchen wird von der Verführung dessen, der ihren Geliebten ermorden ließ, schwerlich so viel zu fürchten haben, daß sie sich der Gefahr durch den Tod entziehen muß. Ihr Vater wenigstens würde sie entwürdigen, wenn er an diese Gefahr glaubte.

Wir können übrigens von der Vorstellung nichts ehrenvolleres sagen, als daß sie zum großen Theil jene verschmelzende Kraft hatte, die wir eben forderten, wenigstens dieselbe steigerte, je mehr die Handlung vorrückte. Kaiser als Odoardo, Frau Rettich als Orsina werden uns unvergeßlich sein. Emil Devrient half dem edeln, etwas nichtssagenden Appiani durch die große Noblesse auf, die er Marinelli gegenüber bis zur Vernichtung geltend machte. Es kam dadurch Stahl genug in das liebenswürdige Blut. Hase endlich gab uns als Marinelli ein Meisterstück ersten Rangs. Und wenn Hendrichs als Prinz den besten Willen hatte, und Döring den Pirro in der That trefflich gab, so wird man glauben, daß Frl. Denker als Emilias Mutter, obwohl sie wie eine Fleischerswitwe schrie, und Herr Liedtke, der aus dem Maler einen Pinsel machte, den großen Erfolg dieser Vorstellung nicht zu untergraben vermochten.

Von den wenigen klassischen Charakterlustspielen, die wir besitzen, waren diesmal zwei gewählt, die sich nicht charakteristischer unterscheiden konnten, Lessings Minna von Barnhelm und Kleists zerbrochner Krug. Was im erstern herrscht, die Seele, fehlt im anderen ganz und [illegible]. Dort beschäftigt die wachsende innerliche Verlegenheit der Personen unser Gemüth, hier die Entwicklung ihrer

Digitized by Google

äußerlichen unsern Verstand. In so fern wir durch die letztere Art freier über die Handelnden gestellt werden und ihnen überlegen bleiben, ist die Komik des zerbrochnen Kruges allerdings stärker. Wir bleiben draußen und lachen. Die Personen der Minna in ihren meisterlichen Gegensätzen gewinnen es uns fast Alle ab. Wir werden hineingerissen und aus dem Lachen wird eine Bewegung, die der Thränen nicht immer Meister bleibt. Diese Komik ist feiner und tiefer. Auf unsre Gutmüthigkeit statt auf unsere Schadenfreude die Wirkung der Komödie zu gründen, ist ein Geheimniß, das immer seltner von einem Dichter durchschaut zu werden scheint. Man spricht viel von der Situation; aber sie beherrschen heißt nicht viel mehr, als sie bei den Haaren herbeiziehen, sie den Figuren und dem Zuschauer aufnöthigen. Wie höflich begegnet ihr Lessing. Er bereitet ihr eine Stätte unter Charakteren, die ihr zusagen, und sie läßt nicht auf sich warten.

Ich weiß nicht ob es schon Andern eingefallen ist, im Tellheim Sternes Uncle Toby (natürlich verjüngt) im Just den wackeren Corporal Trim zu sehen. Nicht sowohl der Soldatenrock und die äußeren Verhältnisse, die auch kaum der Parallele immer anzubequemen wären, sondern die Vereinigung von Mannhaftigkeit und empfindlich weicher Herzensgüte im Tellheim, von Treue, Noblesse und Derbheit im Just drängen uns zu diesem Vergleich. Hat er wirklich Einfluß auf diese Production Lessings, so ist es — weit entfernt sein Verdienst zu schmälern — um so bewundernswerther, wie er englischen Humor in deutschen umgewechselt, und um nur Eines anzuführen, die Schrullenhaftigkeit des Alters bei der Jugend in einen geringen Ansatz zum Eigensinn verwandelt hat. Der Raum verstattet uns nicht diesen fruchtbaren Gegensatz weiter durchzuführen. Es ist aber schon das Wort genannt, um das es sich besonders handelt, wenn von einer Hebung des deutschen Lustspiels die Rede sein soll. Wir meinen den Humor. Wie wir dies meinen, behalten wir uns auf eine andere Gelegenheit vor. Wir haben hier nur der Aufführung beider Stücke kurz zu gedenken. Die Minna durch das Spiel zu entwerthen wird wie weiter versucht werden können noch gelingen. Auch triviale und kaltherzige Schauspieler müssen durch diese Rollen geadelt und erwärmt werden. Es liegt eine Unschuld und Festigkeit in diesen Werken, eine Munterkeit und Grazie in den Gefühlen, eine Reinheit und Unwillkürlichkeit in den Handlungen, daß wir den Steck von Schauspieler sehen möchten der nicht Feuer finge, wenn er die Ehre haben soll, einen solchen Menschen vorzustellen. Mit einer wahrhaft triumphirenden guten Laune spielten nun vollends unsere erlesenen Kräfte in einander. Wir hätten nur dem Tellheim (Schneider aus Carlsruh) mehr äußere Manneszucht und Strackheit des Gebahrens gewünscht, daß er ein eben so ganzer Soldat gewesen wäre, wie er ein ganzer Mensch war. Das Stück mußte wiederholt werden, das Haus war übervoll und überglücklich.

Dem zerbrochenen Krug widerfuhr es dagegen, daß er aus einer Komödie des Stils durch Dörings Auffassung des Richters fast zur Posse wurde. Adam ist nichts weniger als eine Karrikatur; davon sollte den Schauspieler der ihn übernimmt schon die mäßige Haltung der andern Figuren und die prägnante Würde der Dictien überzeugen. Die geschickte Handhabung der äußern Umstände entbehrt ihrer besten Wirkung, wenn dem ganzen Handel der Hauch des wirklichen Lebens durch Uebertreibung genommen wird. Alle Nebenrollen waren trefflich besetzt, der Gerichtsrath durch Herrn Büttgen aus München, der Schreiber durch Herrn Lanz, einen sehr talentvollen und gebildeten Komiker der Münchner Hofbühne, die Bäuerin durch Frau Haitzinger aus Wien. Besonders müssen wir noch das gelungene Bestreben anerkennen, den Ders zur Geltung zu bringen und doch die Lebhaftigkeit des Vortrags nicht darum einzuschränken.

Es wäre zu wünschen gewesen, daß sich das eben erwähnte Verdienst des Vortrags auch in den Tragödien die wir sahen, hervorgethan hätte. Aber die unglückliche Einbildung der meisten Künstler, daß es ein gutes Werk sei, den Rhythmus aus allen Kräften zu zerstören und wenn er zu hohem Flusse anschwillt erst recht gegen den Strom zu schwimmen, ließ das Talent Einzelner, die ihre Aufgabe begriffen, im Stich. Frau Rettich (vom Burgtheater) steht unter diesen Wenigen obenan. Ihr Monolog der Elisabeth in vierten Akt der Maria Stuart war ein Wunder der Kunst, die unbewachteste widerstreitendste Leidenschaft durch poetische Würde zu verklären. Nicht anders ihre Behandlung der Prosa, als Orsina, als eine Dame in Trauer in der Minna, vor Allem als Margareta von Parma im Egmont. Die Scenen zwischen der Statthalterin und Macchiavelli pflegen weggelassen zu werden. Sie sind undankbar. Sie gehören zu den historischen Vorstücken für die Tragödie und mögen als politische Exposé's merkwürdig genug sein; dramatisch taugen sie wenig, schaden sogar in einem Stück wie Egmont, das überhaupt mehr den Hereinsturz großer Ereignisse über einen sorglosen Helden, als einen Helden zeigt, dessen Handlungen Ereignisse würden. Und doch hätten wir in der Reihe historischer Tableaux, die an den sentimentalen Faden aufgereiht sind, diese beiden Cabinetsstücke um keinen Preis missen mögen. Hase, als Macchiavelli, unterstützte die vortreffliche Künstlerin mit viel Takt und Maß. Es war bedeutsam genug zu beobachten, wie die reinste Historie, mit scharfer Nüchternheit aber in großem Sinne auf die Bretter gebracht, fast wie Poesie wirkt, wenn sie ihre würdigen Organe findet. Nur Ein Faden aus diesen Gesprächen in die Thatsachen des Stücks hinübergesponnen, und sie gehörten zu seinen wirksamsten Momenten.

Wir sind es erst diesmal recht inne geworden, wie wenig die Fictionen in diesem Stück, die Vorliebe, mit der ein novellistisches Interesse an das Weltgeschick angeklammert ist, sogar die Ueberschwänglichkeit des fünften Akts den weltgeschichtlichen Hauch, der über diesem Göthe'schen Werke liegt, zu trüben vermögen. Derselbe geht natürlich am stärksten von Alba, Oranien und der Margareta aus und breitet sich um alle Schilderungen des Volks. Freilich schwindet er im fünften Akt plötzlich und völlig; aber der Zuschauer ist bis dahin so mit ihm gesättigt worden, daß er sich von nun an höchstens langweilen, nicht mehr ärgern oder verstimmen läßt. Der einzige verstimmende Zug, um so ärgerlicher je überflüssiger, ist die Scene zwischen Egmont und Ferdinand. Seltsam, daß jeder Ansatz einer wirklich dramatischen Verwicklung in diesem Stücke durchaus mißlingt; so ist die Figur des Brackenburg, den schwerlich ein Anderer zum Sturze Egmonts unverwendet gelassen hätte, ein eben so klägliches hors d'oeuvre als Ferdinand. Nichts macht auf den Brettern eine üblere Figur als ein zur Unthätigkeit vom Poeten verurtheilter Mann mit einer weichen Seele. In den Scenen, wo diese Beiden auftreten, wird das Stocken der Handlung wahrhaft unerträglich. Und wenn Ferdinand zu dem Ende eingeführt wäre, damit Egmont Jemand habe, ihm seine Geliebte zu vererben, so hätte er zu keinem schlechtern Ende eingeführt werden können. Der ganze Handel, in diesem Augenblick zumal, da wir den Tode Clärchens noch durch und durch erschüttert sind, ist geradezu abscheulich.

Die Aufführung blieb trotz der Größe der Frau Rettich und Frl. Sebach (als Clärchen) hinter der der Maria Stuart zurück. Wir müssen dies aber zum Theil dem Dichter anrechnen, der hier im Styl zwischen dem hohen, mittlern und niedern in ewigem Schwanken ist. Selbst Alba — den Kaiser aus Hannover mit allem Nachdruck und dem besonnensten Takt zur Geltung brachte — ist kaum in Einer Tonart festgehalten. Die lyrischen Wallungen, die den Eisernen wunderlicher Weise überkommen als er vom Fenster aus Egmonts Ankunft belauscht, widersprechen der unerbittlichen Knappheit seines sonstigen Redens und Thuns. Wir können uns nicht

helfen, der Vers scheint uns für die Einheit historischer Charaktere unerläßlich. Er macht die Maria Stuart zu einer historischen Tragödie während das Glas Wasser eine dramatisirte Palast-Intrigue bleibt. Es ist nichts weniger als grillenhaft, daß uns der Naturalismus der Form am meisten bei historischen Stoffen widersteht. Wir billigen ihn nur, wo er complet aufzutreten vermag. Seine Macht ist die Illusion, die in der Historie doch immer nur von weitem erreicht werden kann. Mag er darum im Schauspiel und in der Komödie sein Wesen treiben und versuchen, in wie weit er uns poetisch bezwingt. Die Tragödie soll von vorn herein der Illusion in diesem Sinne entsagen. Die Wahrheit der Vergangenheit geht ihr über die gegenwärtige Wirklichkeit. Schon der Rhythmus des Verses erinnert uns daran, daß diese Interessen, an denen wir aufs Neue betheiligt werden, als ein Niederschlag in der Seele des Dichters ihre Form gefunden haben. Wie durch einen wohlgeschliffnen Krystall blickt durch den Vers das Feuer der Leidenschaften zu uns herüber. Die Gestalten der Geschichte leben auf, aber wir sehen sie, die Abgeschiedenen, im magischen Erdspiegel des Zauberers. Diese Ferne bei aller Lebendigkeit, diese Ruhe und Freiheit vom Zufälligen bei aller Augenblicklichkeit ihres Thuns und Lassens dünkt uns den eigentlichen Werth der historischen Figuren Schiller's auszumachen. Wir haben es nicht erst auszuführen, wie rein naturalistische Schauspieler ihnen nicht gewachsen sind. Es geht ihnen wie denen, die Schatten umarmen wollen. Dann zerrinnt in ein Nichts, was aus der Ferne eine Gestalt war.

Wir können dem einzelnen Verdienst in dieser Vorstellung der Maria Stuart nicht nachgehn. Frl. Damböck aus München sei nur erwähnt, die wir schon als Lady Milford hätten rühmen sollen. Hätte sie nicht die Schwäche, das stumme e zu stark zu betonen, so könnten wir ihre Art, den Vers zu behandeln, noch reiner genießen. Aber silbenweise Skandiren ist nicht Recitiren. Frau Rettich tödtet den Buchstaben und macht den Geist lebendig. Sie mischte in ihre Herrscherstimme gewisse kalte, grausame, rücksichtslose Töne, durch die das Publikum athemlos ward. Sie war Künstlerin genug, auf alle Liebenswürdigkeit des Weibes zu verzichten. Sie war —

Wir brechen ab, um den noch in der Erinnerung unerschöpflichen Genuß nicht dem Leser zu verleiden. Wir hätten noch die große Aufgabe, von den Vorstellungen des Faust und Nathan zu berichten. Um aber zu erklären warum wir in beiden nicht bis zu Ende ausharrten, wäre eine Welt von Controversen zu bezwingen. Ueber Aufführbarkeit beider Gedichte reden wir wohl ein anderes Mal. Sie gingen diesmal nicht besser und nicht schlechter in Scene als wir gewohnt sind. Der Nathan kränkelte an der weinerlichen Herzensgüte des alten Anschütz, der den braven Vater stärker betonte als den weisen Juden. Faust war an Herrn Hendrichs gekommen, der dem Geiste gleicht, den er begreift, nicht ihm. Mephistopheles (Herr Döring) wirkte in den eigentlich dramatischen d. h. Genreſcenen vortrefflich; in allem übrigen possenhaft. Ueber die wunderbare Kraft, Einfalt und Größe, mit der Frl. Sebach das Gretchen spielte, ist wenig mehr zu sagen, als daß sie fast für alle Drangsale des Abends entschädigte.

Wir können nicht ohne ein Wort des Dankes und der Anerkennung gegen Dingelstedt von diesem Ereigniß scheiden. Es will nicht wenig sagen, das genus irritabile der Schauspieler zu einem solchen gemeinsamen Ziele hinzulenken, ihre Eifersüchte zu schonen oder zu beherrschen, mit wenigen Proben ein solches Zusammenspiel herzustellen, das gerade bei berühmten und berufenen Talenten durch Eigensinn oder lange Gewohnheit leicht genug zerrissen wird. Die Vorzüge seiner Regie sind längst anerkannt. Alles Scenische, alle Massenentwicklung zeugt vom besten Verständniß, und wir können nur wünschen, daß das decorative Arrangement, z. B. im Faust, auf andern Bühnen zum Muster dienen möge. Noch lebhafter sprechen wir aber unsern schon oben angedeuteten Wunsch aus, daß man nicht säumen möge zu einem Gemeingut Deutschlands zu machen, was durch Dingelstedt's glücklichen Gedanken diesmal dem in München versammelten Publikum geboten wurde.

Dainos.

Littauische Volkslieder, übersetzt von **G. H. F. Nesselmann.**

Berlin, bei Dümmler.

In den Ziergärten der Reichen und Vornehmen sieht man seltene, theure, auch fremde Pflanzen, stolze Tulpen und prangende Rosen und Lilien, an Farbe und Duft glühende Orangen, und wie sonst die augenfälligen bunten Schönheiten alle heißen mögen; auf der Wiese aber sind nur Veilchen, bescheiden an Gestalt, aber lieblich an Geruch und Farbe, und freundliche Mai- und Gänseblümchen, treue Vergißmeinnicht, auch die heilsame Camille; nahe ist auch die Linde des Dorfes, welche die heitere Jugend an heiterem Orte versammelt; in ihren süßen Duft mischt sich der starke des Hollunders zu wohlgefälligem Verein; unter, neben und vor Allem aber ist hier das saftige Grün des Rasens, balsamisch erquickend für Auge und Herz, weit, heiter und wohlig. — So verhält sich die Volkspoesie, der Liederschatz, der aus dem Munde des Schäfers und Pflügers oder hinter den Hecken aus der Brust der gätenden Magd oder in der traulichen Stube der Spinnerinnen Dir entgegentönt, zur Poesie der Höfe und der entwickelten Bildung, die in elegant ausgestatteten Büchern wohnt, am Clavier der Salons, in Concert- und Schauspielhäusern. Diese entspringt einer reichen und vornehmen Bildung, dem feinen und tiefen Denken und Dichten bevorzugter Geister; jene dem Herzen und Geiste des ganzen Volkes und ist daher unmittelbarer Aus- und Abdruck desselben. Eine Sammlung aller Volkslieder würde eine Versammlung aller Volksgeister oder, wenn ich so sagen soll, Volksherzen repräsentiren. Jeden Beitrag dazu werden wir dankbar aufnehmen als ein Charakterbild in dem großen historischen Gemälde der menschheitlichen Dichtungskraft.

In dem vorliegenden bringt Nesselmann Dainos — Daina ist ein weltliches Lied — der Littauer. Sein größeres Werk *) hat seine Befähigung hinlänglich bekundet; und wenn dies mit dem Originaltext und kritischen Noten für den Literarhistoriker vorzüglich berechnet, schon durch den höheren Preis dem größeren Publikum sich entzieht, werden wir die Ausgabe der bloßen Uebersetzung um so mehr willkommen heißen. Denn nicht blos wer ein besonders historisches Interesse an den Liedern der verschiedenen Nationen nimmt, sondern jeder, der an ächter und ursprünglicher Poesie sich erfreut, wird das Büchlein gern aufnehmen und, ist sein Sinn für Naturwahrheit und -Schönheit offen, bald zu den liebsten stellen.

Nicht in kritischer, sondern rein historischer Absicht will ich es versuchen, den eigenthümlichen Geist und das Wesen dieser Lieder in flüchtigen Umrissen zu zeichnen. — Zwar in allen Volkspoesien, aber selten so prägnant als in diesen, tritt nicht blos die ganze innere Natur des Volkes, seine Sitte und sein Sinn, seine Gemüthsrichtung und Lebensanschauung deutlich hervor, sondern auch die äußere Natur, die Lebensweise, die geographische Lage und alle die innere Natur bedingende (wenngleich nicht bildende) Verhältnisse.

Wenn man das Ganze überschaut, ist eine gewisse Enge des Lebensinhaltes ganz unverkennbar; es ist ein kleiner, fast gänzlich

*) Littauische Volkslieder, gesammelt, kritisch bearbeitet und metrisch übersetzt, in demselben Verlage erschienen.

bestimmter Kreis von Gedanken und Verhältnissen, der nur in verschiedener Mischung immer wiederkehrt. Nirgends ein inneres oder äußeres Hinausgehen ins Weite oder Hinabsteigen in die Tiefe. Nach der Seite der Natur ist das „braune Rößlein" hier und dort, früh am Morgen und spät am Abend gesattelt, oder auch ungesattelt zum Ritte bereit; weit öfter noch als die „goldenen Haare und die blauen Augen" des „Knaben" kehrt das „schwarzbraune Rößlein" wieder, das der „liebe Vater", der „gute Alte" für ihn erzogen. — Dann ist es die Fahrt auf den kleinen Flüssen nach dem Haff und von dort ins Meer; aber nur die Gefahren desselben erfüllen das Lied, nicht das Erhabene, nicht der Zweck der Meerfahrt; nur warnend und klagend wird sie erwähnt. Auch Krieg und Kampf wird nur in trüben Klängen gefeiert; es ist stets der Abschied des Knaben von Vater und Mutter, von Bruder und Schwester und Braut, — diese ganze Reihenfolge wird jedesmal vollständig und ausführlich, jedes in einer eigenen gleichmäßigen Strophe, genannt, — und immer der schmerzliche Ausdruck des Nimmerwiederkehrens; ich erinnere mich nicht ein einziges Mal, die Freude der Heimkehr des Kriegers besungen zu finden. Nur der Kampf in der Nähe des eigenen Hofes, und besonders der Brüder Verfolgung des Feindes, um die geraubte Schwester befreiend heimzubringen, erinnert an hohen Muth und kriegerische Tugend. Patriotismus und Nationalität klingen selten an; Berlin und Potsdam wird erwähnt, aber nur als Sitz der Bildung und des Hofes, wo das Mädchen als Frau des Kriegers eine „Dame" wird. — Der Verkehr mit den Thieren des Waldes, mit Bären und Wölfen, mit Füchsen und Hasen scheint nur ein poetischer zu sein; ganz artige, lustige Fabeln sind gebildet, aber von der Jagd kommt nur die eines Spatzen vor, den der Vater geschossen, die Brüder geholt, die Schwestern gerupft, die Mutter gebraten, die Schwestern servirt,

Und als sie verzehrten, verschmausten den Spatz,
Da zogen zwei Halbtonnen Bier sie aus.

Bier spielt eine Hauptrolle, daher auch der Hopfen, an dessen Zucht und Bereitung mancherlei Gleichnisse geknüpft sind; Meth und Alus (das mit dem englischen ale etymologisch gleich, chemisch aber weit leichter und dünner ist) werden gefeiert. Ich habe nicht alle landwirthschaftlichen Werke darüber verglichen, aber die littauische Erfahrung scheint es zu bestätigen, daß neben dem Hopfenbau der übrige Ackerbau nicht am besten gedeihen will; wenigstens in dem poetischen Spiegel reflektirt dieser selten; dagegen lautet das 107te Lied über die littauische Lebensweise also:

Ist schon wieder, ist schon wieder
Da der liebe Sonntag.
An dem Montag, an dem Dienstag,
Sind wir alle trunken.
Mittwoch und auch Donnerstags noch
Leiden wir am Nachweh.
Freitags, Samstags machen wir dann
Fertig alle Arbeit.
Dann ist wieder, dann ist wieder
Da der liebe Sonntag.

Von dem inneren, dem sittlichen und Gemüthsleben, das uns in den Liedern entgegentritt, haben wir vor Allem einen charakteristischen Zug, der sich durch eben so häufige als weihevolle Darstellung auszeichnet, hervorzuheben: die Innigkeit des Familienlebens. Wo irgend einem einzelnen Gliede derselben etwas Sonderliches und Wesentliches begegnet, da wird die Theilnahme jedes Einzelnen, wie bereits oben bemerkt, auf eine besondere und eigene Weise erwähnt. Der Vater erscheint stets als der „liebe Vater", der „gute Alte", die Mutter als die „ehrwürdige Mutter", die „gute Alte"; das innigste Vertrauen zwischen Eltern und Kind; nur mit der Schwiegermutter sieht es durchschnittlich böse aus; dagegen wird ein Mißverhältniß mit dem Schwiegervater niemals erwähnt. Liebreich und edel ist das Verhältniß der Geschwister, insbesondere zwischen Bruder und Schwester; diese erscheint immer als die zärtliche Vertraute, jener als der treue, ritterliche Beschützer. Die Trennung der Kinder von den Eltern ist immer schmerzlich; jede Hochzeit von den wärmsten und tiefsten elegischen Klängen begleitet, weil sie Trennung herbeiführt.

Warum, Schwester, sitzest du und sinnest?
Warum, junge, trauerst du und sinnest?
Sind nicht dein die schönen Jugendtage?
Ist nicht dein der Kranz von grünen Rauten?

Sind auch mein die schönen Jugendtage,
Ist auch mein der Kranz von grünen Rauten,
Thut mir's doch so wehe in dem Herzen,
Daß ich meine Mutter soll verlassen.

Warum, Schwester, sitzest du und sinnest?
Warum, junge, trauerst du und sinnest?
Sind nicht dein die schönen Jugendtage?
Ist nicht dein das feine goldne Ringlein?

Sind auch mein die schönen Jugendtage,
Ist auch mein das feine, goldne Ringlein,
Thut mir's doch so wehe in dem Herzen,
Daß ich meinen Vater soll verlassen.

Ebenso beklagt sie in wiederholten Strophen den Verlust der Schwester, den nicht „die schönen, bunten Schreine", und den des Bruders, welchen nicht „die feinen Leingewebe" aufwiegen können. Es kommt dazu noch ein zweiter Punkt der Klage, nämlich über den Verlust der Jugend. Es ist der Einfachheit des Naturlebens ganz angemessen, daß der Unterschied zwischen dem durch Liebe und ungewisse Hoffnung poetisch angeglänzten Leben des Mädchens und der dürren Prosa der darauf folgenden mühe- und sorgenvollen Ehe als eine schroffe Kluft erscheint, welche nur mit einem inneren Schrei der Herzensangst überschritten wird. Sehr bezeichnend ist daher auch, daß „jung" das beliebteste und am ostesten gebrauchte Prädikat der Liebenden, des Knaben wie des Mädchens ist, so wie „alt" das der Eltern. So schließt das oben citirte Gedicht:

Warum, Schwester, sitzest du und sinnest?
Warum, junge, trauerst du und sinnest?
Sind nicht dein die schönen Jugendtage?
Gilt nicht dir die Feier dieses Abends?

Sind auch mein die schönen Jugendtage,
Gilt auch mir die Feier dieses Abends,
Abgethan sind doch die Jugendtage,
Das ist's, was mit Trauer mich erfüllet.

Und wo unser Schwesterchen gesessen,
Wo sie sinnend auf die Hand sich stützte,
Da erblühte eine weiße Lilie,
Und die Erde faßte nicht die Thränen.

Unsre Schwester schreitet aus dem Garten,
In der Hand hält sie ihr Rautenkränzchen:
Theures Kränzchen, meine grüne Zierde,
Willst du auch zusammen mit mir gehen?

Bin ich doch gewohnt, mit dir zu gehen,
Doch gewohnt, so manchen Weg zu machen;
Mich zerzausen wird der kalte Nordwind,
Welken werden meine grünen Blätter.

Selbst nachdem die Kinder aus dem Hause der Eltern entfernt sind und am eigenen Heerde sitzen, dauert die Sehnsucht fort, der Mann findet sein „liebes Mädchen" (seine Frau) in ihrer Kammer bitter weinen, sie den „lieben Knaben", sie will die Mutter, er den Vater besuchen; höchst zart und schön

sagt er:	sie antwortet:
Wo willst du gehen, mein Mädchen,	Die Rosen werd' ich biegen,
Wo willst du gehen, du Junge;	Die Rauten niedertreten;
Im Wege wuchsen Rauten	So gehe ich, so besuch' ich
Und Rosen auf den Stegen.	Die alte liebe Mutter.

Wie er sie offenbar an die Liebe, so erinnert sie ihn an die Arbeit, „Weiden und Klee bewuchs die Stege"; aber er antwortet

ihr in gleicher Weise. — Die Bande der Familie werden sogar höher gestellt, denn die Bande der Liebe, als fester und edler betrachtet und heiliger geschätzt.

Ich armes Mädchen
Hab' keinen Vater.
Im grünen Garten
Da steht ein Eichbaum,
Er treibt so prächtig
Die grünen Blätter.
Die Blätter fallen,
Es sprossen neue;
Doch stirbt der Vater,
So kommt kein anderer.

In ganz gleicher Form folgt dann die Mutter, mit der Linde, der Bruder, mit der Päonie, dann die Schwester, mit der Rose verglichen, diese sprossen neu, jene kommen nicht wieder, und dann heißt es:

Ich armes Mädchen
Hab' keinen Liebsten.
Im grünen Garten
Da grünt die Raute,
Sie treibt so prächtig
Die grünen Blätter.
Die Blätter fallen,
Es sprossen neue;
Und stirbt mein Liebster,
So kommt ein anderer.

Tiefer und poetisch erhaben kehrt derselbe Gedanke in folgenden Versen wieder. Nachdem die Schwester geschildert, wie sie mit dem Bruder ausgeritten, und er auf der Brücke vom scheuen Pferde ins Wasser gestürzt:

Mein lieber Bruder
Liegt auf dem Hügel
Tief unter grünem Rasen.
Die Braut zu Füßen,
Zu Haupt die Schwester,
Die Mutter an dem Herzen.

Ich selber traurig,
Betrübt mein Rößlein,
Was soll ich nun beginnen?
Die Braut, die folgte
Ihm über's Blachfeld,
Die Schwester bis zur Kirche;

Drei Schwäne kamen
Herbeigeflogen
Wohl aus des Königs Garten.
Die Mutter aber,
Die ihn erzogen,
Bis in die Heimatherde.

Es setzten nieder
Sich die drei Schwäne
Auf meines Bruders Grabe.
Die Braut, die klagte
Um ihn drei Wochen,
Das Schwesterchen drei Jahre;

Ein Schwan zu Füßen,
Ein Schwan zu Haupte,
Ein Schwan an seinem Herzen.
Die Mutter aber,
Die hochverehrte,
So lang ihr Haupt am Leben.

Freilich wird andererseits auch die Macht der Liebe und ihre Treue zuweilen mit glühenden Farben geschildert, es bricht das Herz, wo seinen innersten Zügen von außen Fesseln angelegt werden.

Zwar die Verwandten
Sind's nicht zufrieden,
Sie wollen trennen
Die treuen Liebesbande.
Aus schöpft Ihr eher
Des Meeres Wasser,
Eh' Ihr ergründet
Die Weise unserer Rede.

O, eher zählt Ihr
Des Waldes Blätter,
Als daß Ihr trennet
Die treuen Liebesbande.
Nicht eher scheid' ich
Von meinem Knaben,
Bis ich mich lege
In meinen Sarg, den schwarzen.

Sonst sind die Liebeslieder höchst einfach, Anträge und Versicherungen in gewöhnlicher Form, gehaltene und gebrochene Treue. Häufig wird der Tod des Mädchens oder des Knaben beweint, nicht selten auch, daß er entartet, ein Säufer geworden, daß sie ihren jungfräulichen Rautenkranz verloren.

Eins der schönsten poetischen Motive, welches in den mannigfachsten Wendungen wiederkehrt und den Liedern einen tief elegischen Hauch anweht, ist der Glaube, daß die Seelen der Abgeschiedenen sich in Bäumen, Rauten- und Rosensträuchen aufhalten, dort das Leben und die Liebe früherer Tage fortsetzen. Merkwürdig ist, daß von einer Wanderung der Seelen in den Thierleib nirgends die Rede ist.

Wir haben jetzt noch Einiges über die Form der Dichtungen hinzuzufügen; zuvor mögen nur noch einige Strophen von didaktischem Anklange, welcher im Ganzen selten darin wiederkehrt, hier aufgenommen werden.

Der Wolf, das Wölfchen,
Das Thier des Waldes,
Tritt aus dem Walde
Hin auf die Weid',
Zerreißt das Kälbchen
Und auch das Füllen.
'S ist seine Arbeit.

Dann kommt der Fuchs, das Füchschen, dann der Hund, auch „der Floh, das Flöhchen, das leckere Thierchen"; Aller Thun wird geschildert mit dem Refrain „'S ist seine Arbeit. Sodann folgt:

Die Biene, das Bienchen,
Des Waldes Thierchen,
Summt in der Heide,
Sticht in den Finger,
In's Ohr, in's Antlitz,
Und giebt uns Honig.
'S ist seine Arbeit.
O Mensch, o Menschchen
Sieh' auf die Biene;
Genug ja sticht Du
In's Herz, in's Herzchen:
Gieb süßes Labsal
Auch Deinem Bruder.
'S ist Menschenarbeit.

Die obwaltende Form der Lieder kann selbst aus den wenigen angeführten Beispielen schon erkannt werden. Sie sind immer erzählend; soll ein Gedanke, eine Empfindung ausgedrückt werden, so geschieht es alle Mal in der Schilderung einer Situation, an welche sie sich knüpfen. Das Plastische dieser Situationen ist meist eben so glücklich gewählt, so deutlich und lebendig, als die Empfindungen selbst ächte Naturlaute von ursprünglicher Gefühlstiefe enthalten. Die Form selbst ist meist höchst einfach und anspruchslos, gar keine oder sehr nahe liegende Bilder, schlichte herzliche Worte sind Mittel des Ausdrucks. Außer dem Rhythmus ist besonders der Refrain und noch viel mehr, eine häufige Wiederholung sowohl desselben Wortes, als auch der ganzen Gestalt der Strophe das Eigenthümliche, aber auch in allen auf fast gleiche Weise Wiederkehrende in den Liedern. Die Wiederholung soll offenbar zu einer Verstärkung des Gefühlsausdruckes dienen, wie dies selbst grammatisch bei solchen Sprachen der Fall ist, die sich noch in dem Stadium ursprünglicher Entwickelung befinden, wie z. B. die semitischen.

Zugleich deutet diese und jede Art der Wiederholung in der Form darauf hin, daß es eben nicht Gedichte sind, die gesprochen, sondern Lieder, die gesungen werden sollen. Die ganze Form in ihrer Einfachheit, man könnte sagen Monotonie, ist auf musikalische Begleitung, um nicht zu sagen berechnet, offenbar begründet. Es ist schließlich noch hervorzuheben, daß fast immer zwei Gedanken, die für unser Gefühl oft nur sehr lose zusammenhängen, in einem Liede verbunden werden. Es ist, als ob der Dichter sich an dem einen Hauptgedanken nicht habe genügen lassen können, und eben deshalb irgend ein Moment desselben am Anfang oder Ende weiter hinausgebildet hätte. Von dieser Art ist in dem obigen Liede „Warum Schwester u. s. w." der Schluß vom Erblühen der Lilie; und die ganze Geschichte des Anfangs, welche in dem Liede vorangeht, das oben mit den Worten beginnt „Mein lieber Bruder".

Ein auffallendes Beispiel für diese seltsame Eigenthümlichkeit des littauischen Liedes ist der folgende kleine drollige Beitrag zur littauischen Pädagogik eines Bräutigams.

Ich besaß ein liebes Pferdchen,
Das war klein zwar, aber niedlich.
Ich begegnet' einem Mädchen,
Das verstand von Arbeit wenig.

Das trug mich, den jungen Burschen,
Mich und meinen Sack auch trug es.
Sie verstand nicht fein zu spinnen,
Fein zu spinnen, dicht zu weben.

Abend lief's hinan den Hügel,
Vergab, immer galoppirend.
Eine gute Peitsche hatt' ich,
Fein geschnitten, dicht geflochten.

Ueber's Bächlein sprang es hüpfend,
Durch des Hafens Wogen schwamm es.
Dieses Peitschchen lehrte Jene
Fein zu spinnen, dicht zu weben.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trewitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 19. Donnerstag, den 21. September. 1854.

Inhalt: Neue Dramen. — Hundert Blätter. Von Klaus Groth.

Neue Dramen.

1. **Tristan und Isolde**, eine Tragödie in Arabesken von Friedrich Stöber.
2. **Der letzte König von Thüringen**, vaterländisches Trauerspiel in fünf Akten von Arnold Schlönbach.
3. **Ein Redekampf in Florenz**, dramatisches Gedicht in vier Aufzügen von Levin Schücking.

I.

Richard Wagner hat die Ansicht ausgesprochen, daß man beim Drama, ganz ähnlich wie die Griechen es machten, einfach zurückzugreifen habe in die allgemein bekannten — man darf hier wohl sagen, mehr von ihm als allgemein bekannt vorausgesetzten, als wirklich im Volke lebenden — Sagen und dieselben immer gegenwärtig erhalten müsse. Wenn auch in der Art und Weise, wie er diese Meinung als Grundsatz anerkannt und durchgeführt haben will, etwas Gewaltsames, somit Gemachtes liegt, so mag andererseits keineswegs zu läugnen sein, daß in den unvergänglichen Schätzen der mittelhochdeutschen Poesie viel dramatischer Stoff enthalten ist. Wenn es nun auch ferner natürlich ist, daß Wagner in seinem Bestreben, das, nach seinen Grundsätzen, höchste Kunstwerk, das musikalische Drama, zu schaffen, seine Praxis mit seinen Theorieen Hand in Hand gehen läßt, so ist er bekanntlich nicht der einzige Komponist, welcher sich nach einem Lohengrin und Tannhäuser an die Nibelungen gemacht hat, man weiß, daß auch unter den Dichtern Geibel dieses National-Epos auf die Bühne zu verpflanzen im Begriff ist. Friedrich Stöber hat den Versuch gemacht, Gottfrieds von Straßburg schöne Dichtung von Tristan und Isolde dramatisch zu bearbeiten. Unsere Leser wissen, daß auch auf dem Gebiete der bildenden Künste das Mittelalter heutzutage ein hervorragendes Interesse in Anspruch nimmt, so daß sich sogar die ausübenden Künstler — mit welchem Rechte oder Unrechte bleibe hier unerörtert — bisweilen in der äußerlichen Nachahmung mittelalterlicher Kindheitsformen gefallen.

Der Verfasser nennt seine Dichtung eine Tragödie in Arabesken, was sich speciell wohl darauf zu beziehen hat, daß er Mond und Sterne als handelnde Personen mit auftreten läßt. Ebenso leicht wie der Dichter diese Willkür, die nur in einer Scene eintritt, hätte vermeiden können, leicht darf man ihm zugestehen, daß er von der, in der erwähnten Bezeichnung liegenden Willkür einen möglichst geringen Gebrauch gemacht hat, so daß sich sein Werk dramatisch knapp und gedrungen darstellt. Denn schneller Scenenwechsel, Wechsel der gebundenen und ungebundenen Rede, bequemere Bewältigung des epischen Stoffes durch hinzugefügte Vorspiele, deren hier jeder Akt, außer dem fünften, ein ganz kurzes hat, das Alles sind wir an Dichtungen, welche mit dem Anspruch eines Drama's auftreten, viel zu sehr gewohnt, als daß es uns bei einer Tragödie „in Arabesken" besonders befremden sollte; namentlich, wenn sie das Verdienst eines ökonomischen Baues und einer lebendigen Entwickelung für sich hat. Hierin ist ein fruchtbares Studium Shakespeare's unverkennbar, ohne daß der Verfasser uns mit jener forcirten Nachahmung des Vorbildes quält, der wir nur zu oft begegnen müssen. Vielmehr lehnt sich die Ausdrucksweise an die schlichte Art der mittelhochdeutschen Poesie mit ungezwungenem und natürlichem Gebrauch charakteristischer Redewendungen an.

Was die Komposition betrifft, so hat der Dichter nicht ungeschickt das Verhältniß des Helden zur Isolde von Arundel in so weit verändert, daß er sie nicht das, wenn auch unberührte Ehegemahl Tristan's werden läßt, vielmehr tritt sie nur in den schon erwähnten Vorspielen auf, wo ihr der Bischof von Arundel in ihrer Kemenate die von ihm in Reime gesetzte, sich so eben zutragende und die Welt erfüllende Geschichte von Tristan und Isolde von Irland vorliest. Durch dieses Mittel, stets einen Passus aus dem Gedichte des Bischofs lesen zu lassen, bringt der Dichter sehr geschickt eine Menge epischen Stoffs, der sich dramatischer Behandlung entzieht, oder sie zu sehr ausdehnen würde, in gedrängter Weise zur Kenntniß des Lesers. Außerdem aber zeigt er in kurzem Dialog das bis zur Liebe wachsende Interesse, welches Isolde Weißhand aus den Berichten über den Helden für denselben gewinnt und nährt, bis sie im letzten Akte, wo der Schauplatz sich nach Arundel verpflanzt, durch den ersehnten wirklichen Anblick des Helden ganz in Leidenschaft aufglüht und so das Werkzeug seines Untergangs wird.

Es sei erlaubt, hier eins der Vorspiele einzuschalten. Wir wählen das des zweiten Akts:

(Die Kemenate der Königin Isolde Weißhand von Arundel.)

Nacht.

Die Königin und ihr Bischof.

Der Bischof (lesend).

So reichte nun Herr Tristan, der für Herrn Marke stand,
Der Braut, der minniglichen, vor dem Altar die Hand.
Reich waren die Hochzeitgaben, man brachte Silber und Gold,
Und dann von dannen fuhren Herr Tristan und Frau Isold.

Isolde Weißhand.

Habt tausend Dank, ehrwürd'ger Herr. Nicht weiß ich,
Was Euer Reim mir in der Brust erregt.
Ich bring' den Helden nicht aus den Gedanken!
Nur Eines quält mich, daß der Frauen er
Im Dom, vor dem Altar die Hand gereicht;
Vertrat er gleich nur seines Oheims Stelle,
Doch quält es mich.

Bischof.

Warum, o fromme Tochter?

Isolde Weißhand.

Es war 'ne bloße Form — —

Bischof.

Wie's der Gebrauch will.

Isolde Weißhand.

Wenn Leben sie gewänn'! — —

Digitized by Google

Bischof.
Wie meint Ihr, Frau?
Isolde Weißhand.
Nein, es bedeutet nichts; — er schlug Merolt,
Und darum wird sie steten Haß ihm tragen.
Bischof.
Wohl fürcht' ich auch, daß nimmer sie's vergißt.
Isolde Weißhand.
Warum denn fürchtet Ihr, ehrwürd'ger Herr?
Bischof.
Weil Haß ungöttlich ist.
Isolde Weißhand.
Ja Lieb' ist göttlich,
Und würdig wohl der höchsten Frauenliebe
Wär' dieser Held!
Bischof.
Schon ist es tiefe Nacht.
Schlaft wohl, o fromme Tochter.
Isolde Weißhand.
Schlafet wohl.
So hat es mich erregt, ich denk' ich träum'
Von diesem theuren Helden. —

Wir dürfen uns also freuen, einem Dichter zu begegnen, dem dramatische Gestaltungsfähigkeit zuzusprechen ist, wir müssen gestehen, daß er innerhalb der gewählten willkürlichen Form, welche von verneherein auf die Aufführung verzichtet, in Bezug auf präcise, wirkungsvolle Behandlung das Mögliche geleistet hat. Um so mehr aber müssen wir andererseits gerade seinem Talente gegenüber den Grundsatz aufrecht erhalten, daß dramatische Gedichte nicht anders, als mit der Eigenschaft der Ausführbarkeit und für den Zweck der Aufführung geschrieben werden sollen, obwohl es immer besser ist, daß die Nichtausführbarkeit, wie hier, in dem äußern Umstande eines ununterbrochenen Scenenwechsels liegt, als daß die bekannte Bemerkung „den Bühnen gegenüber Manuscript" (welche übrigens hier natürlich fehlt) aus innern Gründen eine rein überflüssige wird.

Die mit einer wahrhaft wohlthuenden Objektivität hingestellten Charaktere sind klar und treffend modellirt und sie sprechen sich mit edler, schlichter und an geeigneten Stellen schwungvoller Rede aus. Wie ist es doch möglich, daß dabei mitunter einzelne seltsam schwerfällige, harte und zugleich leicht zu verbessernde Verse den sonst angenehmen Fluß der gebundenen Rede unterbrechen? —

II.

Die Behauptung Immermann's, daß kein Stoff für ein Drama jenseits der Reformation liegen müsse, kann nur so weit gelten, als von streng-historischen Stoffen die Rede ist, nicht aber, wenn die historischen Charaktere eines Drama's die Träger allgemein menschlicher Probleme sind. Von andern Beispielen zu schweigen, so ist das vorliegende Trauerspiel ein Beleg dafür. Es läßt sich nichts gegen den Stoff desselben einwenden und nicht einsehen, warum er nicht unter tüchtiger Behandlung interessiren und erschüttern sollte. Es ist der Macbeth-Casus auf deutschem Boden. Hermanfried, König von Nord- und Süd-Thüringen, wird durch seine Gemahlin, die stolze Amalberga, Schwester Theoderich's, angestachelt, seinen beiden Brüdern, welche West- und Ost-Thüringen beherrschen, Krone und Leben zu nehmen, nach welchem Unrecht er dasselbe Schicksal durch die Franken und Sachsen erleidet, die er zu seiner Hülfe gebraucht hat.

Die Komposition des Drama's ist gut bis in die einzelnen Scenen hinein und zeugt von Bühnenkenntniß. Auch giebt es wirksame Auftritte, gute Abschlüsse, wohlbenutzte und ersonnene Motive, woran sich Charaktere scharf und bestimmt genug darlegen lassen Diese gute Anlage geht so weit, daß den Personen auch meistens im Einzelnen stets das zu sagen vorgeschrieben ist, was an Ort und Stelle zu sagen wirksam ist; aber sie sagen es nicht als zur Perfektion gekommene poetische Charaktere; sie sind Skizzen geblieben. Sie sagen ihre Sachen nur wie eine Andeutung dessen, was der Verf. gemeint hat. Gleichwohl ist diese energische Kürze Absicht und scheint aus dem Studium Hebbel's, dem das Stück auch gewidmet ist, entstanden zu sein. Aber anstatt mittelst derselben zu verdichten, zu vertiefen, so daß aus einem Satze, einem Ausspruch ein bedeutender Blick in das Innere der Person und ihrer Interessen sich aufthue, anstatt die Personen auf die Höhe des Ausdrucks zu halten oder doch je zuweilen zu stellen, die poetischen Gestalten namentlich in großen Situationen von allgemein menschlicher Bedeutung zukommt: so reden die Leute hier alle in bequemen, zunächstliegenden Ausdrücken, und die Sache gewinnt wirklich das Ansehen einer Skizze, gemacht etwa, um einem Fachgenossen anzudeuten, was der Dichter sich hier und da gedacht habe, was diese oder jene Person werde sagen müssen. Oder es ist ein für produktive Schauspieler gut hergerichtetes Gerüste zu einer Menge von Affekten und mimischen Aeußerungen. Das giebt aber Theaterpuppen und diese sind überall nicht gar weit vom — Puppentheater entfernt, ja sein eigentliches Futter. Wenn z. B. Hermanfried zur Amalberga auf ihre erneute Aufstachelung nach dem ersten Morde sagt: „nun was nicht ist, kann werden" und wir unwillkürlich lachen müssen über diese prosaische Negligée-Aeußerung in einem höchst ernsthaften Moment, so wollen wir für dergl. doch in denjenigen Stellen entschädigt werden, wo der König einen bedeutenden innern Vorgang durchzumachen hat und wo er sich zur gebundenen Rede erhebt; aber selbst hier hat man oft noch erst die Arbeit, sich das Gegebene in dramatische Poesie übersetzt zu denken, um gerecht gegen den Stoff und die Komposition bleiben zu können. Statt vieler nur ein Beispiel aus der ungebundenen Rede. Hermanfried hat den Tod des ihm gefangen gegenüber stehenden Bruders Berther beschlossen und endet die letzte Unterredung, nach welcher derselbe abgeführt und nebenan ermordet wird, also:

Hermanfried.
Fahr hin! Fahr hin! (die Wache folgt Berther, man hört Waffengeräusch) Ha! das klirrt, — das rauscht, — das, — das zischt! O, o — das war der Tod! Der Tod! Und er kommt heran der Tod, — und faßt mich an, — wer ist da? was giebts?

Wohlwollenden Lesern ist verständlich, daß der Dichter hier nach dem bösen Entschluß die zu spät eintretende Reue zeigen will. In so schrecklichem Momente fühlt der Mörder gleichsam den Tod mit. Nun ist es doch weit natürlicher, diesen Gedanken einfach aussprechen zu lassen, anstatt ihn auf so gebrochene Weise anzudeuten. Wolle der Dichter darauf nur den Shakespeare ansehen. Wo man auch den Macbeth aufschlägt, es faßt uns und entläßt uns nicht eher wieder, als bis wir ganz erschüttert am Ende angekommen sind. Der Britte reißt uns durch alle Abgründe mit hindurch, im Hermanfried werden sie nur gezeigt. Mit einem Worte, das Drama ist da, nur — muß es erst gemacht werden.

III.

Faustine, die Tochter des Grafen Don Antonio Salvorte in Florenz, ist, wie die Donna Diana oder die Prinzessin Turandot, eine junge, ebensosehr durch Schönheit aus der Frauenwelt hervorals durch glänzende Geistesgaben in die Männerwelt hineinragende junge Dame. Daraus folgt natürlich bei der leicht erworbenen Bewunderung der vernünftigen Männer und der noch leichter ihr zufallenden Vergötterung der Schwächern aus dem starken Geschlecht eine Abneigung, ja Geringschätzung dieses Geschlechts von Seiten der jungen Denkerin, bis der Mann kommt, der sie zur natürlichen Ordnung des Verhältnisses zurückführt, und dem sie sich in Liebe unterwerfen muß. Dies ist überhaupt und so auch für die Bühne ein äußerst interessanter und beliebter Vorwurf. Man braucht nur

in eine Aufführung der Donna Diana zu gehen, um zu hören, wie eifrig namentlich die jüngere Welt auch in den Logen und im Parquet in den Zwischenakten das Thema abhandelt und Partei nimmt. Eine neue Art der Bearbeitung dieses Stoffes darf also im Voraus auf Theilnahme rechnen. Der Dichter hat nun das Problem in sofern neu gestaltet, als er der Männerfeindin einen in Weiberhaß erzogenen edlen jungen Mann gegenüberstellt. Beide treffen in öffentlichem Redekampf über das Thema: „Frauen- und Männerwerth" zusammen.

In diesem Redekampfe, dachten wir, würden nun beide Ausnahme-Naturen Alles daran setzen, ihren Ausnahmezustand zu dem Normalzustand zu erheben, ihre Individualität als Gattungs-Charakter hinzustellen. Dieser Streit mit Feinheit, Witz und dialektischer Gewandtheit durchgeführt, würde viel scheinbares Recht an beiden Seiten entfalten können, das Resultat des Kampfes aber würde Unrecht auf beiden Seiten sein. Keiner durfte den Andern durch die Rede besiegen oder überzeugen und zugleich müßte Jeder den Andern durch das Gefühl besiegen. Für den Rest des Schauspiels hätte dann die Aufgabe vorgelegen, den öffentlichen Krieg der Geister mit einem Privatfrieden der Herzen zu beschließen, Jeder von ihnen hätte die Aufgabe gehabt, nach der stillen Besiegung des Gegners den eigenen Stolz zu besiegen und die Erkenntniß zu erlangen, daß die Wahrheit, wie überall, so auch hier in der Mitte liegt. — So hat es aber der Dichter nicht gemacht. Der Redekampf selber läßt sehr unbefriedigt, da er eigentlich nur in Anführung von Beispielen verschiedener Frauen aus der heiligen und profanen Geschichte besteht, welche nichts beweisen, wonach Faustine ruhig bekennt, daß sie besiegt sei, und Leone, ihr Gegner, gekrönt wird. Da zugleich Beide ihre Herzen gegen einander verloren haben, da die Väter sich, wie man nachher zufällig erfährt, sehr über dies Bündniß gefreut hätten, so steht einem glücklichen Ende eigentlich Nichts entgegen. Nun aber gefällt es dem Eigensinn des Dichters, hauptsächlich durch den üblichen Bösewicht eine Menge von Mißverständnissen und Verwirrungen hervorzurufen, welche zuletzt nur ärgerlich machen oder an's Komische streifen. Um das Schauspiel zu spielen, welches die Personen nach dem Redekampf noch aufführen, dazu bedurfte es gar nicht dieser für ein ganz anderes psychologisches Problem angelegter Figuren. Wenn diese nur irgend ein wenig sich selber getreu blieben, so war alles weitere Schauspiel, wie es hier nach dem Redekampf folgt, unmöglich.

Faustine geht als Schüler verkleidet zu Leone. Weil Constantin Lascaris, ein Grieche, ihr Anbeter und Bösewicht, sie dort, also bei einem fremden jungen Manne, trifft, so zwingt er sie, sich mit ihm zu verloben, obgleich sie weiß, daß er ein Nichtsnutz ist. Weil sie mit ihm verlobt ist, verräth sie nicht, daß der Bube gegen Leone Meuchelmord versucht hat; obgleich sie verlobt ist, läßt sie sich, verkleidet, wie sie ist, irrthümlich für Leone gehalten, an seiner Statt verhaften, und da sie natürlich von den Richtern sofort erkannt (obgleich Leone dies nicht gelang) und heimgeschickt wird, so will sie mit dem Verlobten davonfliehn. Warum dies Alles? — weil sie nach dem Redekampf zum Sieger sagt:

> Ihr habt gesiegt, Graf von Finasto, ja,
> In unserm Kampf mit Worten; doch vielleicht,
> Hätt' es gegolten eine schwere That,
> Der Ueberwindung, der Entsagung, Demuth, —
> Wer weiß, wer da der Sieger wäre, ob
> Das Weib, das Ihr verachtet, ob der Mann!

Vor der Verhaftung sagt sie nun:

> Das ist die That, auf die ich stolz gepocht!
> Leone — so beschäm' ich Dich! Du hassest,
> Verabscheust mich, indeß ich für Dich dulde.

Dies sagt sie, trotzdem sie sich doch denken kann, daß der Rath der Achte sie sofort erkennen wird, dies sagt sie, nachdem sie verkleidet das Geständniß gehört hat: Leone liebt Faustine und grämt sich nur, daß er dies Gefühl bekämpfen muß, weil sie eine Meuchelmörderin ist, ein Verdacht, dessen Entstehung Faustinen unter den gegebenen Umständen sehr einleuchten muß, den sie aber sofort zu beseitigen die Macht gehabt hätte. — Und alle Welt ist so gutmüthig, der wunderlichen Person all' ihre Sonderbarkeiten für Hochherzigkeit anzurechnen und als Siegerin wird sie zuletzt in Leone's Arme geführt. —

Gern räumen wir der Dichtung ein, daß sie eine leichtfließende und gewandte Diktion zeigt; aber wir müssen dem auf dem Gebiete der epischen Dichtung bewanderten und geachteten Verfasser bekennen, daß sie der einzige Vorzug ist, den wir seinem — so viel wir wissen — ersten dramatischen Versuche zusprechen können.

Hundert Blätter.

Paralipomena zum Quickborn von **Klaus Groth.**

Hamburg. Perthes, Besser und Mauke. 1854.

Das vorliegende Bändchen zeigt uns den als plattdeutschen Dichter mit vollstem Rechte zu so rascher Celebrität gelangten Verfasser des Quickborn als hochdeutschen Dichter. Zur Erklärung des etwas auffallenden Titels sagt derselbe in einer Vorrede, mit welcher er das Buch seinem Freunde, dem Professor Müllenhoff widmet, es seien diese Gedichte fast ohne Ausnahme gleichzeitig mit dem Quickborn entstanden, theils aus den allgemeinen Formstudien, die das Werk erheischt habe, theils, indem Stimmungen, Gedanken und Betrachtungen einen Ausdruck gesucht, die im Plattdeutschen nicht zu ihrem Rechte hätten kommen können.

Hieraus erklärt sich denn auch die große Verschiedenheit, welche zwischen den hochdeutschen und plattdeutschen Gedichten desselben Verfassers obwaltet; denn während die ersteren fast überall auf dem Boden des Erlebnisses und der leibhaftigsten Wirklichkeit stehen, zu deren Ausführung die plattdeutsche Sprache nach ihrem eigenen Wesen und ihrem besonderen Verhältnisse zum Dichter den vollsten Ausdruck leihen konnte, beruhen diese hochdeutschen Gedichte mehr auf der Reflexion und auf einer Empfindung, die fast ohne Ausnahme nicht sowohl aus dem unmittelbaren Leben, als aus poetischen Reminiscenzen entsprungen ist. Es läßt sich das Seite für Seite nachweisen; z. B.

S. 14. Es glänzt in der Muschel die Perle,
Es blitzt von der Lilie der Thau,
Doch heller leuchtet die Thräne
In Deinem Auge blau.

S. 15. Wie Melodieen zieht es
Mir leise durch den Sinn,
Wie Frühlingsblumen blüht es
Und schwebt wie Duft dahin.

S. 16. Es steht vor ihrem Hause
Ein großer Lindenbaum;
Den seh' ich alle Tage
Und jede Nacht im Traum.

Fast überall ist es nur eine mäßige und oberflächliche Gefühlserregung, welcher diese Gedichte ihr Leben verdanken. S. 20 sinkt der Dichter zum trivialsten Tone der Tagesliteratur herab; und wir können uns nicht enthalten, das betreffende Gedicht in seiner ganzen Ausdehnung mitzutheilen, da es ebenso interessant als belehrend ist, zu zeigen, wohin selbst eine so tiefe und bedeutende dichterische Persönlichkeit, wie Klaus Groth, gelangen kann, wenn sie über ihren Kreis hinaustritt.

> Nicht das kleinste Angedenken
> Wurde mir von Deiner Hand;
> Willst Du mir ein liebes schenken,
> Gieb aus Deinem Haar das Band.

Was von allem Deinem Glanze
Meinem Aug' das liebſte war:
Unter einem Roſenkranze
Dieſes reiche dunkle Haar.

Deine Wangenröthe lachte
Heller an der ſchwarzen Pracht,
Und der dunkle Stern entfachte
Doppelt bei der tiefſten Nacht.

Wenn die reichen Flechten fielen
Auf die Schultern, marmorweiß,
Schienen Nacht und Licht zu ſpielen
Um der Schönheit höchſten Preis.

O entflechte Deine Haare!
Gieb mir dann das Seidenband,
Daß es mir ein Bild bewahre
Von dem Schönſten, was ich fand.

Immer ſoll ſie mich umſchweben,
Der entbundnen Locken Pracht,
Und das Band ſich ſtill verweben
Meines Kummers tiefer Nacht.

Wen möchte man, wenn es nicht unter ſeinem Namen erſchienen wäre, wohl weniger für den Dichter dieſer Reime halten, als den Verfaſſer des Quickborn! Sogar „die tiefe Nacht des Kummers", dieſer alte deus ex machina, muß am Ende auftreten, den von den hochdeutſchen Poeten ſelbſt Schülerhafte kaum noch zu citiren wagen.

„Den reicheren Theil meines Stoffes", ſagt der Verfaſſer in der erwähnten Vorrede, „zog natürlich der Quickborn an ſich." Das iſt allerdings richtig; Klaus Groth iſt ein realiſtiſcher Poet, es geht ihm wie dem Antäus, wenn er die Mutter Erde verläßt, und ſeine eigenſten Stoffe gingen daher in den Quickborn; für die hochdeutſche Faſſung blieb meiſtentheils nur das an ſich Schwächere oder das ſeiner Natur nach dem Dichter weniger Entſprechende. Aber das iſt es nicht allein; es liegt auch vielleicht zum allergrößten Theil in der Form, und zwar in der Form, wie deren Weſen im Literaturblatte mehrfache Erörterung gefunden hat. Klaus Groth hat irgendwo bei Beſprechung ſeines Quickborn einen beſondern Nachdruck auf die Ueberwindung der formellen Schwierigkeit gelegt, mit welcher der plattdeutſche Dichter zu kämpfen habe. Allein er hat in ſeinen „Paralipomena" thatſächlich dargethan, daß in einer und der hauptſächlichſten Beziehung wenigſtens die größere Schwierigkeit auf Seiten des hochdeutſchen Dichters iſt. Allerdings reicht die plattdeutſche Sprache nicht ſo weit, wie die hochdeutſche, eine Menge von Stoffen ſind ſogar von vorneherein gänzlich ausgeſchloſſen; allein dagegen bietet ſie auch dem Dichter, ſo weit ihr Gebiet geht, die allergrößten Vortheile. Sie wird von einem Theile des Volkes geſprochen, der ſeinen Ausdruck noch mehr aus der unmittelbaren Anſchauung, als aus der Reflexion ſchöpft, und beſitzt daher eine Fülle anſchaulicher lebendiger Worte und ganzer fertiger Wendungen; in dieſen ſeit Jahrhunderten aufgehäuften, und — was die Hauptſache iſt — durchaus unabgenutzten Reichthum hat der Dichter nur hineinzugreifen, und es wird ſich die im Sprachſchatze fertig vorgefundene Phraſe an der richtigen Stelle ausnehmen, als ſei ſie ſpeciell aus der jedesmaligen Situation erwachſen und gehöre dem Dichter eigenthümlich. Daß eine ſolche richtige Verwendung des im Sprachſchatze Vorhandenen eben auch einen Poeten erfordert, verſteht ſich freilich von ſelbſt. In der hochdeutſchen Sprache dagegen iſt alles Fertige bereits ſo abgegriffen und verbraucht, daß es nur in den ſeltenſten Fällen und durch die größte Kunſt des Dichters einen friſchen Eindruck hervorzubringen vermag, in der Regel aber ſogar mit Sorgfalt vermieden werden muß; und von dem mit eigenthümlicher, energiſcher Anſchauung begabten Dichter, wie z. B. Eduard Mörike Einer iſt, auch ganz von ſelbſt vermieden und aus dem perſönlichen Reichthume des Dichters erſetzt wird. Daß nur ſehr Einzelne dieſen Reichthum beſitzen, iſt ebenſo gewiß, als daß der Verfaſſer des Quickborn ſich dieſer in den Sprachverhältniſſen liegenden ſchweren Forderung an den hochdeutſchen Dichter bei Abfaſſung ſeiner hundert Blätter in keiner Weiſe bewußt geweſen iſt. Denn überall begnügt er ſich mit dem überkommenen conventionellen Apparat und kommt ſehr oft über die Phraſe im allerſchlimmſten Sinne nicht hinaus.

Ueberdies aber, was freilich mit dem vorhin Erörterten aufs Genaueſte zuſammenhängt, iſt dem Verfaſſer, der ein ſo feines Ohr für die plattdeutſche Sprache beſitzt, das Geheimniß des hochdeutſchen Sprachklanges verſchloſſen geblieben.

Während das erſte Fünfzig von den hundert Blättern aus vermiſchten Gedichten, beſteht das zweite Fünfzig lediglich aus Sonetten. In einen großen Theil derſelben hat der Verfaſſer Gedanken und Betrachtungen über Geleſenes niedergelegt, und wir gewinnen dadurch einen Einblick in ſeinen Bildungsgang und ſeine Studien, worunter, nach den Sonetten zu urtheilen, die Naturwiſſenſchaften einen bedeutenden Theil einzunehmen ſcheinen. In Bezug auf Platen, für den, und zwar gegen Heine, deſſen unſterblich Theil er noch nicht entdeckt zu haben ſcheint, der Verfaſſer ſich in vier Sonetten erklärt, heißt es S. 91:

3.

Das Wort zu prüfen nach dem feinſten Klange,
Den Duft zu koſten und den Sinn zu ſchmecken,
Den reinſten Ton im Rythmus zu entdecken,
Das konnteſt Du und übteſt Du im Sange.

Allein den Weg Dir han'n im wilden Drange,
Die Sprache ſchmieden und die Verſe ſtrecken,
Den Wiederhall in trunknen Seelen wecken:
Dazu war Dir das Herz zu ſtolz bange.

So ſtehſt Du da in Deiner Marmorglätte,
Im Ebenmaaß von abpolirter Reinheit,
Mit ſteinern — todeskalten ſchönen Formen.

Und nur der Dichter naht ſich Deiner Stätte
Und lernt an Deiner durchgeprüften Feinheit
Die ſtrenge Kunſt in ihren ſtarren Normen.

4.

(S. Heine's „Freiloſonett VIII.")

Wer ganz, wie Du, ſich hingiebt an das Schöne,
Den kann der Schmutz des Niedern nicht beſudeln,
Ob er verkannt wird von bebrillten Pudeln,
Ob ihn ein frecher Satyr neck und höhne.

Und wenn Dein Volk nicht lauſcht auf Deine Töne,
Der nie ſich beugte, flachen Sinn zu hudeln,
Der nie herabſtieg, ſchalen Witz zu ſprudeln —
Du ſtehſt zu hoch, daß Dich der Pöbel kröne.

Wir aber, welche Deinen Werth ermeſſen,
Wir wollen Dich als ſtrengen Meiſter ehren,
Und zu Dir wallen, wie zum Richterthrone.

Was Du der Schwachheit zollteſt, ſei vergeſſen,
Und ſollte Deutſchland uns den Kranz gewähren:
Wir flechten Dir daraus die Lorbeerkrone.

Da die Sonette uns in das Gedankenleben des Dichters einführen, ſo ſind ſie für Alle, welche durch den Quickborn ein näheres Intereſſe an ſeiner Perſönlichkeit gewonnen haben, jedenfalls der leſenswertheſte Theil des Büchleins, wenn auch in ihnen der zu entwickelnde Gedanke oft nicht mit völliger Klarheit und Präciſion heraustritt.

Im Uebrigen — iſt es eben ſchwierig, in zweien Sprachen ein Dichter zu ſein; obgleich wir nach dem anmuthigen, im Quickborn mitgetheilten Gedichte „das Laub beginnet fallen" ſchon faſt geneigt waren, es bei Klaus Groth als möglich anzunehmen.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzſch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 20. Donnerstag, den 5. October. 1854.

Inhalt: Gedichte von August Clever. — Gedichte von Hermann Kette. — Neue Dramen. Die Katzensteiner.

Gedichte von August Clever.

Mainz, Kupferberg, 1854.

„Redwitz der Zweite!" war unser erster Gedanke, als wir die „Sängerworte" aufschlugen:

„Nehmt ihn denn hin im deutschen Land,
Ihr Herren und vielliebe Frau'n,
Den Kranz, den ich aus Liedern wand,
Habt wohl daran nicht viel zu schau'n.

— Und hört! es singt (gewiß, euch freut's)
Bei manchem Strauß ein Vögelein;
Und hier und da prangt still ein Kreuz,
Das wird denn auch so schlimm nicht sein."

und im folgenden „Durch's Kreuz zum Licht" das Manifest gegen die gottlose Kritik lasen:

„Mir liegt die Harfe still im Arm,
Mein Herz mir sagt, vom Kreuze sing',
Laß sein dein Sang
(generis neutrius!)
recht glaubenswarm,
Was auch der Buben Spott dir bring'!"

Aber dieser Gedanke war ein Irrthum. —

Als Redwitz sich ein Kreuz auf den Paletot heften ließ, ein Missionstaufbecken als Sturmhaube auf die Locken stülpte, eine Pedalharfe über den Rücken hing, und mittelst Eisenbahn auf den heiligen Krieg ausfuhr, so war das eine Monomanie, deren tragikomischer Effekt durch die Wahrnehmung erhöht wurde, daß er unheilbar am „Harfensteine" leide.

Wer heut zu Tage, selbst in Spanien, als Don Quixotte ausrücken wollte, würde sehr leicht die unliebsamsten Abenteuer, aber keinen Cervantes finden.

Und der Lateiner (wir citiren ohne Bezüglichkeit nach irgend einer Seite!) sagt so wahr: Quod licet Jovi, non licet bovi!

Nachahmen läßt sich keine fixe Idee; und wer eine Narrheit aufwärmt, ist darum noch nicht einmal ein Narr, sondern bloß albern.

Redwitz hatte doch wenigstens das Zeug dazu, ein Phantast zu sein; Clever gleicht ihm so wenig, als dem mazedonischen Alexander diejenigen, welche die schiefe Haltung seines Kopfes nachmachten.

Wenn Redwitz sich am Pegasus versündigte, daß er ihn zum Klepper eines Missionspredigers mißbrauchte, so lag die Schuld doch nur an religiös-mystischer Idiosynkrasie, nicht an poetischer Impotenz. Clever, sein Nachtreter und Nachbeter, versündigt sich am Christenthum selber, indem er das Höchste und Heiligste durch die Abgeschmacktheit solcher Winkelsängerei bis zur Widerwärtigkeit entstellt und profanirt.

Aber, indem wir uns von dieser Misère, die selbst für den Spott zu wohlfeil ist, unwillig wegwenden müssen, können wir in dieser Nachäfferei nur die Nemesis erkennen, welche der Schuld des Vorbildes mit der Strafe des Zerrbildes auf dem Fuße folgt.

Oder weß Geistes Kind ist denn Poet Clever? Denkt er wirklich, daß, wenn er ein Gedicht macht, wie Seite 158:

„Im Kreuz, im Kreuz, da ist nur Heil,
Das Kreuz giebt Leben, das nie vergeht,
Beim Kreuz ist Segen, beim Kreuz verweil',
Beim Kreuz nur Friede und Hoffnung steht!

Beim Kreuz ist Freude, beim Kreuz ist Lust,
Beim Kreuz ist Wonne, die Keiner faßt,
Beim Kreuz ist Trost für jede Brust,
Beim Kreuz ist selige Himmelskraft!"

er mit solchem Hauptkreuzliede den Gekreuzigten ehret und predigt?

Und das wäre möglicherweise nur ein Mißgriff eines Verzückten! Aber dieser Kreuzdichter ist gar nicht so kreuzversunken, sondern nebenbei ganz weltlich verliebt; nur, daß er seinen Blick auf ein „schönes Kind" wirft, ohne gleich darauf die Augen „zum Herrn" zu verdrehen. Wenn er S. 52 singt:

„O wenn sie wüßte, wie so glühend
Mein Herz sie liebt, was ich empfind!
O nicht, weil sie so schön und blühend,"

(also, das ist sie doch beiläufig auch!)

„Nein, weil sie so ein frommes Kind!"

so entgeht ihm S. 120, neben dem „goldnen Kreuzlein", das sie trägt, die „Knappheit" ihres feinen Mieders nicht. Flagriren und Flagelliren sind bei diesen Leuten Geschwisterkinder.

In der Mißhandlung der Sprache, um sie zur kindischen Tändelei und absurden Naivetät zu zwingen, übertrifft Clever seinen Meister weit. Auch mit den Gedanken (wenn von einem Pluralis überhaupt die Rede sein kann) und Bildern gelingt es ihm so gemüthlich zu spielen, wie ein gerührter Blödsinniger mit den Finger-

nägeln. Ihm „flüſteren“ die Ulmen (S. 7.), und die Palmen „trau'rn“ (S. 191). Sein Waiſenkind „küßt dem Herrn oft die ſüße Seite“ (S. 68.), und er ſelbſt ſagt: (S. 75.) „du wurdeſt gar ans Kreuz geſchlagen, — o komm! ich will dich dafür küſſen!“

Glaubenslichtlein, Kränzlein, Vöglein, Englein, Mütterlein, Kirchlein, Sternlein, Aeuglein, und dergleichen Nippes ſteht auf allen Seiten.

Ein Englein klettert der Jungfrau Maria auf den Schooß (S. 80),

„und machte ſich zum Koſen groß,
Da aber gings bald Purzelbaum,
So wenig war fürs Englein Raum!“

Der Hauptkunſtgriff, ſeinen Verſen Anmuth und Natürlichkeit zu verleihen, iſt der, daß überall ein Vöglein ſitzt, ſinnt, oder ſogar (S. 122) das „Köpfchen ſpitzt“, dem er dann zum Schluſſe irgend eine gottvergnügte Frage vorlegt, wie S. 102:

„Sag, Vöglein, iſt das denn nicht ſchön?“

oder eine in Gedanken vertiefte Blume, an die er ſich wenden kann, wie S. 115 bei Liebchens Fenſter:

„Sag' Röslein! was iſt da zu ſehn,
Was ſchauſt du da ſo lang' hinein?“

Das wird ihm freilich unter den Händen endlich einmal ſchalkhafter, als er 's beabſichtigte, und dabei wollen wir ihn laſſen.

Seite 83 ſingt er nämlich:

„Sag Vöglein du, am Apfelbaum
Weißt du, warum ich lächle ſo?
Was ich geſehen jüngſt im Traum
Und warum ich ſo froh, ſo froh?“

das Vöglein weiß es offenbar nicht und verhält ſich ſtill; denn er ſpricht weiter:

„Du kannſt es mir doch wohl anſehn,
Haſt ja die Aeuglein aufgethan;“

es wirkt immer noch nicht, daher der verzweifelte Entſchluß:

„Will doch mal lange bei dir ſtehn;“

nutzt immer noch nichts, darum:

„Nun! Siehſt du mir 's denn gar nicht an?“

das Vöglein zuckt augenſcheinlich die Achſeln, und, wenn Clever nicht endlich herausgeplatzt iſt, ſo ſtehen ſie jetzt noch vor einander!

Gedichte von Hermann Kette.

Berlin, 1854. F. Schneider u. Comp.

Wir haben hier die erſten Arbeiten eines jungen Poeten, von denen wir zu viel ſagten, wenn wir behaupteten: ſie ſeien pures Gold. Wir brechen auch nicht in die Worte Turandots aus: „ſeht her und bleibet Eurer Sinne Meiſter“; wir verſichern dem Gedichte leſenden Publikum ſogar, es werde nicht nur Anklänge an dieſen und jenen Meiſter finden, ſondern gelegentlich auch der begründeten Anſicht ſein, dies und das ſchon beſſer geleſen zu haben. Nichtsdeſtoweniger nehmen wir nicht Anſtand, die vorliegende kleine Sammlung mit Wärme zu empfehlen, die theilweis in dem wirklichen Werth der Dichtungen, überwiegend aber darin ihren Grund hat, daß wir hier wieder ein junges Talent auf dem Wege erblicken, der uns immer mehr und mehr als der einzig richtige erſcheinen will. Nicht die Größe der Aufgabe macht's, ſondern das richtige Verhältniß zwiſchen Kraft und Ziel. Wir haben nicht nur immer noch Talente, die das fruchtloſe Mühen der Titanen fortſetzen und in Gottes Himmel hineinbauend den alten Lenker aller Dinge ſtürzen und ſich an ſeine Stellen ſetzen möchten, ſondern nur allzu oft auch ſteht die pygmäenhafte Kraft zur titaniſchen Aufgabe in ſolchem Mißverhältniß, daß man nicht weiß, ob man die Kühnheit des Unternehmens mehr verurtheilen oder belachen ſoll. Von ſolcher Großmannsſucht haben wir bei unſrem Dichter nichts, er kennt die Grenzen ſeiner Begabung und hält ſie inne. Er wirthſchaftet mit dem ihm gewordenen Pfunde wie ein ehrlicher Mann, aber nicht wie ein Schwindler, der, weil er hundert von hundert verdienen will, zuletzt ſelbſt der Betrogene wird und ſeinen Einſatz unter den Händen verſchwinden ſieht. Ob ſolch grader Weg blos um ſeiner Gradheit willen immer zum höchſten Ziele führt, mag billig bezweifelt werden, aber wer ihn betritt (verſteht ſich mit Beruf) wird immer zu den liebenswürdigen Erſcheinungen zählen und Handwerksburſche auf den Wegen und Mägde in ihren Spinnſtuben werden von ihm ſprechen und ſingen, wenn auch niemals ein pomphaftes Monument über ihn zur Nachwelt ſpricht.

Als einen Belag für die heitre Friſche und Munterkeit der vorliegenden Dichtungen geben wir das Folgende:

Amor als Auctions-Commiſſar.

Ein ledig Herz macht nur Verdruß,
Und kann zu gar nichts frommen,
So ſprach ich einſt, kam zum Entſchluß,
Und ließ mir Amorn kommen.

Bei Laune eben war der Gott,
Verſprach mir ohne Weigern,
Mein Herz, wie ich es ihm gebot,
Meiſtbietend zu verſteigern.

Er lief die Gaſſen ab und auf,
Und rief mit ernſter Miene:
Wer Luſt verſpürt zum Herzenskauf,
Erſcheine zum Termine!

Und im Termin, der öffentlich
Im Rathhaus ward gehalten,
Viel Käuferinnen fanden ſich,
Abſonderlich die Alten.

Und er, der Schalk, als Commiſſar,
Mit einer großen Brille,
Und einer Axel über'm Haar,
Bot mit der Glocke Stille:

Ein Männerherz ſteht zum Verkauf,
Ein junges, warmes, rothes;
Wer, meine Damen, bietet drauf?
Ich harre des Gebotes.

Und ſieh, in Sammt und Seide ſtolz
Vom Fuße bis zur Scheitel,
Hob Eine einen Beutel Geld's:
Ich biete dieſen Beutel!

Der Beutel ſchaute ſtattlich aus,
Ich winke und ich nicke,
Doch Amor zieht die Stirne kraus
Bis unter die Perrücke:

Wer, meine Damen, bietet mehr?
Ein Beutel Gold's zum Erſten!
Wer bietet, meine Damen, wer?
Ein Beutel Gold's zum Erſten!

Und eine Zweite, bodenwärts
Den ſanften Blick geſchlagen,
Sprach leis: Ich biete Herz für Herz.
Das, dacht' ich, iſt zu wagen.

Die Maid ſchien ohne Lug und Trug,
Mit leidlichen Manieren,
Und bei Geſchäften Zug um Zug
Iſt nicht viel zu riskiren.

Die Maid ſah gut und ehrlich aus,
Ich winke und ich nicke,
Doch Amor zieht die Stirne kraus
Bis unter die Perrücke:

Ein Beutel Gold's, wer bietet mehr?
Ein andres Herz, zum Erſten!
Wer bietet, meine Damen, wer?
Sie Schelmchen da, wie wär's denn?

Und ſieh, das muntre Schelmenkind
Rief laut zum Commiſſare:
Herr Commiſſar, man kauft nicht blind,
Zeigt doch einmal die Waare!

Das Herz iſt nicht mehr ungebraucht,
Und hat ſchon wunde Stellen,
Die erſte Hitze iſt verraucht,
Herr Commiſſar, nicht prellen!

Auch iſt es leicht nur von Gewicht,
Ihr ſolltet, Herr, Euch ſchämen,
Ich kauf' es nicht, und tauſch' es nicht,
Geſchenkt, da will ich's nehmen.

Ich ward vor Aerger weiß wie Kalk,
Und wollt' es mir verbitten,
Doch Amor rief, der loſe Schalk:
Zum Erſten, Zweiten, Dritten!

Weg war mein Herz. Zu mir gewandt
Hört' ich ihn ſpöttiſch ſagen:
'S war ein Verkauf aus freier Hand,
Und ich hab' zugeſchlagen.

Und ſiehe da, der Götterknab'
Nimmt vom Geſicht die Brille,
Und von der Stirne frei herab
Fließt ſeiner Locken Fülle.

Sie aber ſchauet lächelnd drein.
O Schelm, o Schelm, bedenke:
Wer was geſchenkt nimmt, ſorge ſein,
Daß er was wieder ſchenke!

Neue Dramen.

IV.

Die Katzenſteiner, Drama in 5 Aufzügen von Hermann von Bequignolles.

Die Katzenſteiner beſtehen aus Vater und Sohn. Johann Katzianer, Graf von Katzenſtein iſt Reichs-Generaliſſimus gegen die Türken und ein eigenſinniger, mißtrauiſcher, verſtockter Alter, von deſſen früherer Größe zwar allerlei erzählt wird, der aber, wie er hier im Drama auftritt, kaum noch als eine ſchöne Ruine früherer Größe Anſpruch auf Intereſſe machen darf. Michael Katzianer dagegen, ſein Sohn, Obriſt der ſchwarzen Panzerreiter, iſt das Muſter eines jungen tugendhaften Helden, der ſich der abgöttiſchen Liebe faſt ſämmtlicher in dem Stücke vorkommenden Perſonen, den Sohn des türkiſchen Paſcha nicht ausgenommen, erfreut. Er ſeinerſeits liebet Ermude, Tochter des Generals Lodron, welche er auch nach vielfachen Gefahren und Prüfungen erhält. Der Alte dagegen geht an ſeinem Eigenſinn, eigentlich an dem Eigenſinn des Dichters, zu Grunde, nicht weil er Hochverrath begeht, der dem General Lodron, welcher ſonſt von Jugend auf ſein Buſenfreund war, den er aber jetzt faſt tödtlich haßt, das Leben koſtet, ſondern um einer früheren Schuld willen. Er hat einmal mit dem Weibe des Kroatenoberſten Blaska ein Kind gezeugt, das als Blaska's Tochter Sidonie paſſirt. Dieſe, ſeine umwandelnde Sünde, die Sidonie, muß nun im Auftrage des Dichters die Rolle übernehmen, als böſer Spuk-Dämon alles mögliche Unheil im Stücke anzurichten. Grund dafür: wahnſinnige Leidenſchaft zu Michael Katzianer, ihrem Halbbruder. Dieſer Grund iſt eigentlich nur ein Vorwand für all' ihre Verbrechen, von denen den Beſitz Michaels zu erwarten, die grundloſeſte Meinung von der Welt iſt. Wie ſie die Urſache iſt zu allem Böſen, was im Stücke geſchieht, ſo giebt ſie auch die nächſte Veranlaſſung, daß der alte Katzianer, ihr Vater, von der Hand Blaska's getödtet wird, eh' derſelbe weiß, in welchem Verhältniß er zur Sidonie ſteht. Das ſcheint dem Dichter die poetiſche Gerechtigkeit zu ſein. Sidonie ſelbſt, dieſes merkwürdige Phantom, dieſe Abſtraktion von einem böſen Dämon, gerirt ſich zuletzt wie eine Heldin, geſteht dem Kaiſer all' ihre Verbrechen ein, wird von ihm begnadigt, erklärt nunmehr in Wohlthaten ihr Leben hinbringen zu wollen, nein zu müſſen, von jetzt an der Menſchheit anzugehören, erhebt ſich ſelbſt heiligenhaft über den guten Pater Urban, der ihr dabei helfen will, indem ſie meint, ſie ſei allein von ihrem Gott gewichen und wolle daher auch allein zu ihm den Pfad zurückfinden. Es ſchließt damit, daß ſie aus eigner Machtvollkommenheit erklärt, ſie werde fortan den Segen bringen, wie ſie bisher den Fluch gebracht habe.

Wir glauben es hier mit einer Jugendarbeit zu thun zu haben. Dafür ſpricht die Excentricität an allen Ecken und Enden, dieſer Ueberſchwang von Gut und Bös in den Charakteren. So iſt der alte Katzenſtein vor unbegreiflicher Bosheit geradezu verrückt, Sidonie haben wir ſchon für ein Scheinen erklärt, Michael, der alte Lodron, Ermude dagegen ſind wieder eben ſo unerſchwinglich gut und tugendhaft, daß auch hier wieder alle Realität aufhört. Am beſten ſind die Mittelcharaktere gerathen, unter denen der unvermeidliche Narr in Geſtalt eines Schreibers des alten Katzenſtein nicht

fehlt. Der wievielste Narr dieser nun wohl ist von denen, die der wunderbare Mensch von Narr im Lear schon verschuldet hat? Gehörte diese zahlreiche Nachkommenschaft, womit er uns foppt, auch zu seiner närrischen Weisheit? Das Shakespearisiren ist überhaupt etwas ganz Unleidliches. Wenn die Schüler doch etwas mehr Respect vor dem Meister hätten und nicht immer das nachmachen wollten, was ihm jeder Stümper nachmachen kann. Es ist genau dasselbe, wenn die Maler sich beikommen lassen, recht brüchige Falten in die Kleider zu malen und nun zu meinen, sie hätten etwas Dürerisches, also etwas sehr Hohes gemacht. Muß denn geschimpft werden, weil Kent es thut? Ein anderes Zeichen der Jugendlichkeit des Autors ist diese Lust am monologisiren, wozu sich denn mitunter die Personen das Alleinbleiben förmlich von den andern ausbitten. So thut es Ermude S. 118., angeblich um zu beten, was thut sie aber? sie hält ein langes Selbstgespräch, worin sie, wie Alle die in dem Stücke monologiren, zuerst das Gegentheil von dem beschließt, wozu sie sich am Ende ihrer Reflexion entschließt. — Auch all' der leidenschaftliche Apparat der in Klammern vorgeschrieben wird, scheint von einem schöpferischen Uebermuth oder von unzulänglicher Kraft zugleich zu zeugen. Das erstere, indem ein unausgesetztes Spiel und Toben der verschiedenen Leidenschaften für nöthig erachtet wird, das Letztere, indem der Dichter dieses doch nicht in den Dialog hineinzubringen verstanden hat und nun den Schauspieler damit quält. z. B. Kalt und fremd, nachdem ein wildes Zucken über das Antlitz gefahren, nach einigem Kampfe treuherzig, aus Erstarrung allmählich in Bewegung übergehend, in sich versunken, dumpfes Hinbrüten; wild, träumerisch und in stummer Erstarrung zu sein, wird während fünf Versen verlangt; in Verzückung gerathen, dumpf reden, hochaufzufahren, dolchen, stürzen, umarmen, heftig kämpfen, brüten u. s. w. genug es nimmt kein Ende mit der Beschreibung der Leidenschaften, welche als losgelassen gedacht werden. Man kann dergleichen allerdings für ein Puppentheater nicht toll genug machen. Puppen bedürfen kein höheres Gesetz, als das der Willkühr; aber wer damit umgeht, Fleisch und Blut zu machen, lebendige Charaktere zu schaffen, der steht unter dem Gesetz einer höheren Nothwendigkeit und hat vor Allem seine Willkühr aus dem Spiel zu lassen, wenn er ergreifen und erheben will. Dies ist dem Dichter nicht gelungen.

In achter Auflage erschienen so eben im unterzeichneten Verlage:

Gedichte

von

Karl Beck.

Eleg. Miniat.-Ausgabe. Geb. 2 Thlr., geheftet 1 Thlr. 20 Sgr.

Sieben, verhältnißmäßig schnell vergriffene Auflagen überheben den Verleger eines erneuten Hinweises auf die Poesien eines Dichters, der, längst anerkannt, unter die wenigen Auserwählten in dem deutschen Dichterhaine zählt, und es sei daher nur erwähnt, daß dieser neuen Auflage in Bezug auf Correctheit und gefällige Ausstattung eine besondere Sorgfalt gewidmet wurde.

In denselben Verlag ging über und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Janko.

Ein Roman in Versen

von

Karl Beck.

Zweite Auflage.

Eleg. Miniat.-Ausgabe. Geb. 2 Thlr., geh. 1 Thlr. 20 Sgr.

Heinrich Schindler.

Im Verlage von **Heinrich Schindler** erschien:

Ein Redekampf in Florenz.

Dramatisches Gedicht in 4 Aufzügen

von

Levin Schücking.

Min.-Format. Eleg. geh. Preis 20 Sgr., gebunden mit Goldschnitt 1 Thlr.

Das Reich der Träume.

Dramatisches Gedicht in 5 Aufzügen

von

Otto Roquette.

Zweite Auflage.

Miniat.-Format. Eleg. geb. 1 Thlr. 10 Sgr.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 21. Donnerstag, den 19. October. 1854.

Inhalt: Dorfgeschichten.

Dorfgeschichten.

1. **Schwarzwälder Dorfgeschichten** von Berthold Auerbach. 4. Bd. Mannheim 1854.
2. **Das Hoferkäthchen.** Erzählung von Josef Rank. Leipzig 1854.
3. **Erzählungen und Bilder aus dem Volksleben der Schweiz** von Jeremias Gotthelf. Berlin 1853.

Die Natur und ihre wechselnden Verhältnisse, ihre Stürme und ihre Ruhe, sind ein Abbild des Menschen-, des Geisteslebens. Wenn der Geist eines Volkes gewaltig erregt, wenn die Richtung seines Gemüthes, (denn auch ganze Nationen befinden sich in wechselnden Gemüthsrichtungen!) von Leidenschaften und Kämpfen erfüllt, von inneren oder äußeren Kriegen durchzuckt war, dann treten Momente der Ruhe und friedsamen Daseins und Hinlebens ein, und alle Erzeugnisse derselben tragen dies Gepräge. Je größer die Stürme waren, je mächtiger die Erschütterung, desto tiefer dann auch die Ruhe, desto stiller der Friede. Die Thatkraft ist gelähmt, das Streben ermattet, und nur bei allmäliger sanfter Bewegung wächst wieder die Sehnsucht nach rüstigem Fortschritte. Die Geschichte dieser Momente innerer Ermattung der Volksgeister ist die synchronistische Geschichte der — Idyllenpoesie. So wie der einzelne Mensch nach der erschöpfenden Arbeit des Tages sich hinaus sehnt in die freie Natur, wie er gern von seinem festen und künstlichen Wohnsitz sich trennt und damit von allen Erinnerungen an das bewegte und kampferfüllte Leben, das ihm die Verhältnisse der Cultur und Convenienz auferlegen, um in der harm- und sorglosen Gottesnatur sich zu erheben und seines natürlichen Daseins zu erfreuen: so wendet auch der öffentliche Geist in und mit seinen poetischen Schöpfungen sich hinweg von dem Treiben des geschichtlichen Lebens, von dem charakter- aber auch sorgenvollen, von dem zweck- aber auch prüfungsreichen Streben der Gesellschaft, und flieht in die Einfachheit und Ursprünglichkeit des inneren wie äußeren Naturlebens, wo Hand und Herz nur von den Kräften der Natur geleitet, nur von den Gaben der Natur gesegnet, nicht reich, aber frei und zwanglos und glücklich sich regen. So sehen wir bei den Griechen, nachdem die politischen und philosophischen und poetischen Wettkämpfe ausgekämpft waren, noch als die letzte klassische Blüthe im Garten des antiken Lebens die Idyllenpoesie des Theokrit. In Deutschland gehört schon der Meistersang zum Theil in diese Richtung und ist Frucht und Erfolg der aus den Klauen der Faustgewalt mühsam eroberten Städtefreiheit; aber mit seiner satyrischen Richtung gehört er in die noch nicht ausgekämpften geistigen Kämpfe und nimmt Theil an dem allgemeinen Reformationsstreben. Als diesem Streben ein Genüge geschehen und dann auch der Schrecken des 30jährigen Krieges vorüber war, sehen wir die eigentliche Schäferpoesie erblühen; der schon 1617 gestiftete Orden der fruchtbringenden Gesellschaft „erhielt erst hier (in Weimar um 1650) eine poetischere Färbung, (was allerdings bloße Folge des beendigten Krieges war." Gervinus.). Die deutsch gesinnte Genossenschaft oder der Rosenorden (1643) und der gekrönte Blumenorden oder die Gesellschaft der Pegnitzschäfer (1644), des Elbschwanenordens nicht zu gedenken, sind Vertreter und Produkte der Schäferpoesie. Fast zu gleicher Zeit, aber immer unter gleichen Umständen sehen wir bei allen übrigen Nationen die idyllische Poesie, den Schäferroman und das Schäferspiel, hier originell und dort nachahmend hervortreten; sowohl in Spanien als Italien, in England wie in Frankreich und Deutschland.

Nach dem Wiedererwachen und der steigenden Kräftigung der Nationalgeister, zumal des deutschen, konnte von einer ausschließlichen Herrschaft der Idylle im Reiche der Poesie natürlich aus demselben Grunde nicht mehr die Rede sein; zu mannigfaltig und gewaltig sind die materiellen und geistigen Kämpfe, welche das Volk seither beleben und beschäftigen, als daß die schöpferischen Geister nicht von ihnen in Anspruch genommen sein sollten. Aber eben deshalb erweist sich mitten in dem unablässigen Ringen und Streben nach unerreichten Zielen zuweilen auch wiederum die Sehnsucht nach Ruhe und Einfalt, und so sehen wir zeither in jeder Epoche die idyllische Poesie neben den anderen Gattungen von den besten Kräften gepflegt; wir erinnern nur an Geßner, Voß und Göthe (Hermann und Dorothea). Hier ist es nicht mehr jene gänzliche Hingebung an den idyllischen Stoff, nicht der Glaube, als ob der civilisirte und geschichtliche Zustand der Poesie entbehrte, nur in der Natureinfalt der ausschließliche Boden für dieselbe wäre, es ist vielmehr die Anerkennung desselben, daß er neben den anderen ebenfalls zum Gegenstand der Poesie werden kann; es ist nicht bloße Ermattung der Elbschwäne und der Pegnitzschäfer, welche bei ihren Heerden auf der Wiese einem geistigen dolce far niente nachhängen, sondern die Kraft, welche sich ausdehnt und den poetischen Sonnenblick auffängt, wo er irgend sich darbietet.

Nachdem nun im Laufe dieses Jahrhunderts der Strom des poetischen Genies der Nation allgemach breiter, aber auch flacher geworden, nachdem der Roman und die Novelle das allgemeinste geistige Nahrungsmittel (gleichsam die Kartoffel, man verzeihe! auf dem Tische des Geistes, — während die technischen und Fachwissenschaften das Brod sind. — Die Kartoffel, welche auch an der Tafel des Reichen an Geist nicht fehlen darf, für die Aermeren aber oft die alleinige Speise ist, und die seit einer Reihe von Jahren bedenklichen Krankheiten ausgesetzt ist — —), nachdem, sage ich, der Roman das allgemeine Consumtionsmittel der poetischen Lesewelt geworden, trat vor etwa zwei Decennien, nachdem mancherlei politische, geistige und auch poetische Bestrebungen — glücklich und unglücklich — verlaufen waren, der idyllische Roman auf, die Dorfgeschichte. Dies ist der erste literarhistorische Gesichtspunkt, aus welchem die Dorfgeschichte zu betrachten ist, unter welchen die meisten Erzählungen dieser Art, besonders in Süddeutschland, wie sie in Taschen-

büchern und Zeitschriften in Masse auftauchten, fallen. Schwarzbrod als Delikatesse oder Weißstein der verzärtelten Gaumen, eine rohe Fichtenwaldpartie mitten im französisch gezierten Park, frischer Heuduft in den Lavendel durchräucherten Salons.

Durch einen einzigen Roman eines nordischen Dichters aber bekam die Dorfgeschichte mit Eins eine andere Richtung, und neben der gedachten noch eine andere Bedeutung; durch Immermanns Münchhausen. Wir haben nicht von der Satyre zu reden, die am Titelhelden seinem Wirthe, Ageſel, den Reisenden ꝛc. die Ausartung des Geistes in neuzeitlichen Bestrebungen geißelt und brandmarkt; auch nicht von der Geschichte des Waldburg und der Elsbeth und dem darin gezeichneten Ideal einer Versöhnung reinen und kräftigen Naturgefühls mit den Traditionen der Convenienz; sondern nur von der Geschichte des Hofschulzen, dessen an Wahrheit unübertreffliches durch den Inhalt so ergreifendes Bild ein Meister- und Musterstück ist für viele Zeiten. Dieser nun bietet nicht blos eine interessante Geschichte, sondern ein geschichtliches Interesse. Der Nachweis, daß in dem sonst ganz unbeachteten Bauernleben noch ein lebendiger Trieb altgeschichtlicher Tradition von eben so poetischer, als sittlicher Bedeutung fortlebt, daß dieser auf ganz entgegengesetzte Weise, aber doch in gleichem Grade als die hochadelige Convenienz durch zähes Festhalten an hergebrachten Formen und „gesetzten Manieren", im Kampfe mit der Neuzeit sich befindet, dieser Nachweis hat der Schilderung ein durchaus neues und eigenthümliches Interesse eingeflößt. Es war nicht die Einfachheit und Natürlichkeit des Landlebens, nicht die Einfalt des Landmanns, sondern die sittliche Bedeutung der charakteristischen Abgeschlossenheit und damit auch des abgeschlossenen Charakters des Bauern.

Dies war der diametrale Gegensatz gegen die Idylle und den idyllischen Roman. Hier wird das Dorfleben im Unterschiede von dem der Civilisation und Geschichte gezeigt, außer der Schußlinie derselben gestellt, so daß es von den Pfeilen und Todeszuckungen wechselnder Epochen frei bleibt; der Landmann kennt hier, wie die Natur selbst, nur Jahreszeiten und keine Jahreszahlen, ist wie die Natur voller Unschuld und Frieden, stets verjüngt mit jedem Frühling und abgestorben mit dem Winter, ohne welthistorische Schmerzen geboren, und ohne Denkmal geschieden; dort aber hat der Bauer einen Charakter, von der Einfalt des Naturdaseins weit verschiedene Sitte, historische Tradition, kurz: Ethik und Geschichte.

Als eine wirkliche und glückliche Vermittelung dieser Gegensätze, eine der Sache und der Wahrheit gemäße Vereinigung beider Elemente und Bedeutungen des ländlichen Lebens ist besonders die Dorfgeschichte Auerbachs zu begrüßen. Zwar die natürliche Einfachheit des äußeren, die Beschränktheit des inneren Lebens, die frische, freudige und zwanglose Freiheit in jenem, die schlichte, naive und meist leidenschaftslose Form in diesem treten uns hier entgegen; aber es sind *Menschen*, Menschen mit innerer Bewegung und Erhebung, mit Schmerzen und Kämpfen, mit Freuden, die tiefer als Schalmeientöne, Leiden, die tiefer als Schäferliebesklagen in unser Herz dringen. Es ist nicht wie in der alten Idylle, die gänzlich *charakterlose Natürlichkeit*, doch der natürliche Charakter, des unter engen Verhältnissen lebenden Menschen.

Die allgemeine Bedeutung der Dorfgeschichte ist hier die Darlegung, daß der Mensch als solcher in allen Verhältnissen der gleiche ist, daß die mehreren unter allen Umständen auf gleiche Weise und gleich sehr von einander verschieden sind, daß auch in der engsten Sphäre die Eigenthümlichkeit, das ächte und erste Merkmal des Menschenthums, die *Individualität* sich entfaltet, daß darum auch das Bauernleben reich und mannigfaltig ist in den Graden und Weisen des Gefühls, in den Höhen und Tiefen des Sinnes, in der Lauterkeit und Verkehrtheit der Gesinnung; daß das Bauermädchen öfter als die Städterin naiv, aber zuweilen auch verschmitzt, der Bursche oft wacker, aber auch ränkevoll, die Alten leutselig, aber auch tückisch sind; es kommt dazu noch, daß oft das Streben des Einzelnen sich hinaus über den sonst engen Kreis und in den weiten des nationalen öffentlichen Lebens auf irgend eine Weise hineinwagt, daß öfter noch die allgemeinen Bestrebungen und Geschicke über die Mauern der Städte hinaus und in das Leben und das Herz eines Dorfbewohners hineingreifen, und sich Conflikte erzeugen, welche auch den Bauern mitten auf dem Schauplatz der Cultur- und politischen Geschichte zeigen. Hier treten denn also Fragen von ebenso allgemein menschlicher, als wiederum von speciell zeithistorischer Bedeutung ins Leben. Das ländliche Dasein wird also hier nicht von seiner natureinfältigen Seite und darum auch nicht als vorzugsweise und in eigener Art poetisch aufgefaßt, wie in der Idylle, sondern von der sittlich-charakteristischen und bildet darum ein kaum abgesondertes Gebiet der poetischen Stoffe. Hiermit hängt auch die Verschiedenheit der Form innig zusammen. In der Idylle waltet eine in rythmischen und gereimten Versen oder hochtönender Prosa (Geßner) sich ergießende Wohlredenheit; die Dorfgeschichte hat die realistische Form einer bestmöglichen Treue der Copie im Dialekt und besonders der Ausdrucksweise, auch wo sie in Schriftsprache übersetzt ist. Jene erinnern an die zierlichen Bilderchen, wo der Schäfer mit seidenen Strümpfen, Zierdegen und Dreimaster, die Schäferin mit gepudertem Haar und gesteiftem Rosa-Rock dargestellt sind, — diese an gute Niederländer hinter Bierkrügen und vor dampfenden Braten. — Dieser Realismus in der Form und Darstellung der Dorfgeschichten bildet aber nicht blos ihren Gegensatz gegen die alte Idylle, sondern macht in der litterarhistorischen Stellung derselben ein wesentliches Verdienst aus; sie haben die Poesie, welche in den letzten Decennien mit einem, wie es schien, unlösbaren Bann in dem Gebiet der Phrase gefesselt war, mit Eins aus dem Bereiche derselben hinausgehoben und ihr die naturwahre Rede wieder in den Mund gelegt. Vielleicht dies am meisten erklärt jene ungetheilte Theilnahme, deren sie sich sogleich erfreuten.

Ist dies die allgemeine Bedeutung der Dorfgeschichten, dann hat jede einzelne — wiederum im (letzten) Gegensatze gegen das bloß Idyllische, wobei es immer auf Eins hinauskommt — eine besondere Bedeutung, eine durch die Individualität der Charaktere oder der Verhältnisse bestimmte. Sie besteht in der poetischen Ausmünzung sittlicher Ideen in Lebensbildern, in der psychologischen Entfaltung einer allmäligen moralischen Erhebung oder Erniedrigung eines Charakters, welche zum sittlichen Vor- oder Schreckbilde dient. Gleichzeitig mit der deutschen Dorfgeschichte hat in Frankreich und England die Romanliteratur ihre Stoffe theilweis aus den niederen Volksklassen erwählt; aber in Frankreich ist der haarsträubende, nierenerschütternde Proletarierroman, in England der humoristische Volksroman entstanden. Mag man immerhin die Ursache dafür, daß bei uns das Leben des niederen städtischen Volkes nicht eben so zur Darstellung gelangt ist, in einem politischen oder socialen Mangel Deutschlands suchen; ein Mangel an poetischer Darstellungsfähigkeit ist es sicherlich nicht, das beweisen eben die Dorfgeschichten. Diese haben mit jenen Romanen noch die innere Verwandtschaft, nicht blos eine im Allgemeinen sittliche, sondern ganz specielle und specifische *Tendenz* zu verfolgen, d. h. einen nicht sowohl allgemeinen und anerkannten Gedanken, sondern eine den augenblicklichen Zeitinteressen betreffende Frage lebensbildlich auszuprägen, sich dabei mit Absicht für oder wider zu entscheiden. — Wir haben bis jetzt nur den Namen Auerbach's genannt, aber gerade in Bezug auf ihn müssen wir den letzten Satz näher begrenzen. — Die Tendenz im prägnanten Sinne unterscheidet sich von dem sittlichen Gehalt, welcher jedem wahren Kunstwerk zu Grunde liegt, nicht blos dadurch, daß dieser die ewigen Elemente des Sittlichen betrifft, von allen particulären und augenblicklichen Interessen fern liegt, und darum

auch für alle Zeiten Werth und Geltung hat, jene aber, wie gesagt, sich auf eine momentane Frage, einen dem Streite der Parteien noch unterlegenen Inhalt bezieht, sondern auch dadurch, daß diese die ausdrückliche und sichtbare Absicht einschließt, einen bestimmten Gedanken zu befürworten oder zu vertheidigen, während jedes andere Kunstwerk den sittlichen Grundgedanken als einen ungesuchten Erfolg auftreten läßt. Es ist aber offenbar, daß zuweilen sogar der sittliche, immer und jedenfalls aber der ästhetische Werth eines Kunstwerks durch die Tendenz im engeren Sinne verringert wird; die ästhetischen Gesetze verweisen die specifischen Tendenzen aus der Sphäre der Kunst theils deshalb, weil die Ideen, worauf ihre Werke basiren, weiter und unbestritten sein sollen, damit auch die Wirkung allgemeiner und tiefer sein könne; theils weil der künstlerischen Gestaltung des Stoffes, der ästhetischen und inneren Wahrheit der Entwickelung, der Ausprägung der Charaktere und Wahl der Ereignisse durch die vorgesetzte Richtung auf einen tendenziösen Schluß Fesseln angelegt werden, und mit der Freiheit und Wahrheit auch die Schönheit einbüßen muß. Auch Auerbach hat, zwar nicht in allen, aber doch in vielen seiner Dorfgeschichten der früheren drei Bände eigentliche Tendenz, und diese können durchaus nicht zu seinen besten gezählt werden. Fast niemals aber gewinnt sie ein solches Ansehen und einen solchen Einfluß, daß sie uns als eine parteiische oder gar leidenschaftliche entgegentritt, daß sie die lichtvolle Wahrheit seiner Schilderung verschattet, dem ästhetischen Werth und Genuß seiner Werke Eintrag thut. In dem vorliegenden Bande aber hat er, zumal in der größten Geschichte, dem Lehnhold, in dieser Beziehung eine vielleicht unübersteigliche Höhe erreicht; zunächst in Bezug auf die Tendenz, dann aber auch in den übrigen ästhetischen Bezügen. Der Roman und überhaupt die Erzählung kann in ihrer freieren Bewegung verschiedene Momente zu ihrer besonderen Aufgabe machen, allein oder verwalten lassen. Sie kann entweder darauf gerichtet sein, eine sittliche Idee zur Anschauung zu bringen, Personen-Charaktere, Verhältnisse und Situationen nur im Dienste dieser poetisch zu gestalten, so daß dann auch nur das Maaß der Klarheit und Eindringlichkeit, mit welcher jene hervortritt und uns ergreift, zum Maßstabe ihres Werthes gemacht werden darf (eine höhere Steigerung dieser Richtung ist eben der Tendenzroman). Dies gilt vorzüglich von den Geschichten Jeremias Gotthelfs und in anderer Weise auch von den neueren französischen Romanen.

Dann aber kann die Erzählung vorwiegend auf die Darstellung eines bestimmten Charakters, oder einer besonderen, den ganzen Charakter und das innere Leben des Menschen bedingenden und beherrschenden Leidenschaft (in komischen Romanen einer besonderen Manier oder Manie) gerichtet sein. Hier wird die Wahrheit, Genauigkeit und Lebendigkeit der psychologischen Entwickelung den Maßstab des Werthes hergeben. Ein ganz ausgezeichnetes Beispiel dieser Gattung ist Auerbach's Diethelm vom Buchenberg. Eben so tief als wahr, so genau als lebendig gezeichnet, wird diese Gestalt gewiß jedem Leser ein unauslöschliches Bild in der Seele zurücklassen.*) Wir erinnern uns nicht, selbst bei den besten Meistern psychologischer Motivirung, Scott und Bulwer, Bez und Bell und Auerbach selbst mit eingerechnet, jemals ein Gemälde einer eigentlich einzelnen Handlung so genau und vollkommen vom Anfang der Beweggründe bis zum Ende der Bestrafung durchgeführt zu finden, das so pointirt und doch so natürlich, mit so starken Lichtern und so scharfen Schatten doch so ölglatt in unsere Seele eindringt, das sie fortwährend spannt und befriedigt, das den Rechtssinn und das Mitleid immer zugleich rege erhält. In gleicher Linie steht der historische Roman mit seiner bestimmten Absicht, gewisse Zeiten, politische und Culturepochen malerisch zu zeichnen.

Endlich kann die Erzählung theils in Verbindung mit, theils im Unterschiede von den vorigen Elementen, vorzüglich auf die formell künstlerische Gestaltung, auf Schürzung und Entwickelung des Knotens, auf rythmische Ordnung der Situationen und Charaktere gerichtet sein, eine Gattung, in welcher sich bei uns besonders Spindler ausgezeichnet hat.

In dieser Mehrheit und Verschiedenheit der kritischen Maßstäbe besitzen wir den Apparat, um selbst die größte Kunsthöhe des Romans zu ermessen, aber auch den niederen Anhöhen eine gerechte Schätzung angedeihen zu lassen.

Betrachten wir hiernach die einzelnen Werke, so finden wir

I.

in Auerbachs Lehnhold eine Erzählung, deren höchster Werth darin besteht, daß nicht blos sämmtliche aufgezeigte ästhetische Elemente, sondern zugleich so gleichmäßig und harmonisch, darin vertreten sind, daß es schwer sein würde, zu behaupten, ob es vorwiegend ein Tendenzroman, oder eine Characterschilderung oder eine Kunstnovelle im engeren Sinne sein soll. Es ist nicht unsere Absicht, die dem Kritiker selten vergönnte Freude, seine Freuden an einem Werke darzulegen, ganz durchzukosten, und damit Auerbachs Werken Anerkennung zu verschaffen; sie ist laut und schweigend so allgemein, daß es deren nicht bedarf. Vielmehr kam es nur darauf an, den literarhistorischen und ästhetischen Gesichtspunkt zu entwickeln, aus welchem man seine Schöpfung anzusehen hat. Zur Begründung unseres Urtheils aber, haben wir Folgendes hervorzuheben. Der Grundgedanke, die Tendenz der Erzählung ist die zur Zeit der öffentlichen Discussion unterworfene und würdige Frage der Majoratserbschaft. Wiewohl in seiner Ansicht entschieden, ist der Verf. doch so leidenschafts-, man kann sagen, parteilos, daß er die streitenden Rücksichten mit gleich ungeschwächter Kraft hervortreten und damit die hellsten Lichter auf die Frage und nicht einseitig auf seine Entscheidung fallen läßt. Es war sowohl in dieser, die Mäßigung heischenden, als in anderer künstlerischer Beziehung ein gar glücklicher Griff, daß und wie der Verf. uns in eine Versammlung führt, wo der Streitpunkt im allgemeinen Interesse erörtert, das Für und Wider mit gleichem Nachdruck verfochten wird. Wir sehen hier die bei der Frage betheiligten Hauptpersonen der Geschichte, sehen auch, wie sie auf das Gemüth und das Geschick eines Jeden auf eine so charakteristische Weise eingreift; zugleich aber ist die That und Empfindung eines Jeden so sehr von seinem eigenen individuellen Leben und Charakter bestimmt, daß eine innige Verschmelzung des Allgemeinen und Besonderen hier eben so hervorleuchtet, wie sie sich durch die ganze Erzählung hinzieht. So scharf und individuell sind die Charaktere und Gemüthsrichtungen verschieden, die daraus folgende Lage ihres Lebens, die Verhältnisse der Familie sind so eigenthümlich, daß uns ihre innere Entwickelung und ihre äußeren Schicksale zur innigsten Theilnahme anregen, auch ohne jeden Hinblick auf das allgemeine Problem, unter dessen Macht sie kämpfen und leiden. Endlich aber ist der Gang der Ereignisse, der Reichthum, die Abwechselung und Anordnung der Situationen, die auf steigende Theilnahme zielende innere und äußere Entwickelung der Gemüths- und Lebenslagen so künstlerisch vollendet, daß wir weder an den individuellen Reiz des Inhaltes, noch an das Wohlthuende des Hintergrundes der Geschichte, der kaum schöner und froher gedacht werden kann, als der Hof eines reichbegüterten Bauern, zu erinnern brauchen, um über das allseitig Gefällige, sittlich wie ästhetisch Befriedigende dieser Erzählung klar zu werden.

Auch von den folgenden drei Erzählungen dieses Bandes könnte man behaupten, daß jedem ein bestimmter Grundgedanke zu eigen

*) Gotthelfs Hagelhans im Blitzloch (im Uli), Grutenbauer (in Geld und Geist) oder Barthli, auch Rank's Nachtwächter (im Florian) u. dergl. können wohl neben dem alten Gottfried (in Erdmuthe) oder dem „Schloßbauern" von Auerbach genannt werden, aber nicht neben dem Diethelm.

wäre; ihn aber in Gervinusscher Manier herauszuziehen, wäre hier natürlich eine noch viel unnützere Arbeit, als dies selbst bei Shakespeare's Dramen gewesen ist. Die zweite Geschichte „Hopfen und Gerste" ist ein gar anmuthig Ding, gegründet besonders auf den oft erfahrenen psychologisch merkwürdigen Zug einer siegeljährigen Arbeitsscheu bei bestem Willen, jedoch bereichert durch flüchtige aber deutliche Zeichnung mehrerer Charaktere. Dies scheint uns ganz besonders die Aufgabe der Novelle zu sein, daß sie mit wenigen aber desto kräftigeren und markirten Zügen uns die handelnden Personen vorführe, weil uns hier die weite Reihe der Handlungen des Romans fehlt, aus denen wir sie erkennen mögen, die engere novellistische Handlung aber dennoch an Theilnahme nur so viel gewinnen kann, als sie uns an Interesse für die Personen einflößt. Dennoch müssen die Züge mäßig, charakteristisch aber nicht carrikirend sein, wie dies zuweilen bei Tieck, öfter bei Gotthelf der Fall ist, wo bei wir an die Dintezeichnungen der Schüler — ich meine nicht des Malers, sondern der Gymnasien — erinnert werden. Es ist eine schwere Aufgabe, für deren Lösung aber Auerbach ein besonderes Talent hat, wie es sich zuweilen auch bei Stifter, immer aber bei Hoffmann in den nicht humoristischen Novellen zeigt. — Auch hier dürfen wir die, obwohl der Anlage nach eben so schlichte als gedrängte, dennoch tactvolle Bewegung der Handlung nicht unerwähnt lassen.

„Ein eignes Haus" heißt die dritte Geschichte; sie könnte auch: Eigensinn heißen, denn dieß ist der Grundzug in den handelnden Charakteren. Die Vorzüge einer selbstständigen Meinung, eines nach Selbstständigkeit ringenden Strebens, eines unbeugsamen Willens, aber auch die Nachtheile der Uebertreibung, das Verderbliche einer allzugroßen Nachhaltigkeit eines einzelnen Gedankens, das nothwendig Tragische der Starrheit des Willens treten uns in dieser Erzählung mit einer ungemeinen Lebhaftigkeit und tiefdringenden Theilnahme entgegen. Man könnte sagen, daß der Eigensinn überhaupt ein allgemein charakteristischer Zug des Bauern ist, das zeigen auch die Dorfgeschichten einstimmig. Genauer betrachtet, ist es aber nicht sowohl der Eigensinn, im engeren Sinne des Wortes, das heißt das Beharren auf der eigenen Meinung, weil sie die eigene ist, und die Unzugänglichkeit für entgegenstehende Ansichten und Gründe, sondern eine Starrheit und Unbeweglichkeit seines inneren Lebens überhaupt, (wovon der specifische Eigensinn nur eine besondere Erscheinung ist,) welche aus der Enge seiner Sphäre und der im Ganzen seltenen Aufregung derselben leicht erklärlich ist, so wie die größere Nachgiebigkeit und Flüssigkeit im Charakter des Städters, eben so durch den größeren Reichthum innerer Lebenselemente überhaupt, als durch den zur fortwährenden Bereicherung nothwendigen stetigen Amalgamirungsprozeß des Alten mit dem Neuhinzugekommenen, bewirkt wird. Dennoch ist die Mannigfaltigkeit der Entwickelung im Bauern dadurch nicht unmöglich; vielmehr gleicht der Character desselben so zu sagen dem Krystall, dessen Bildungen unendlich verschieden sein können, nur daß sie keine allmälige Entwickelung haben, sondern mit Eins anschießen; während der Städter einer Pflanze gleicht, die in langsamer Ernährung erst zur Reife gedeiht. Daraus ist nicht blos die größere, sondern auch die frühere Characterfestigkeit des Bauern abzuleiten. Alle Elemente seiner inneren Bildung sind in den Knaben- und Burschenjahren gegeben, und selten bringt das spätere Leben neue hinzu, die kräftig genug sind verändernd einzudringen. — Erst die Bildung der geistig höchsten Stände aber werden wir mit der Freiheit und Beweglichkeit des animalischen Lebens vergleichen können; denn nur diese verlassen frei den Boden ihres inneren Daseins und suchen sich auf den verschiedensten Gebieten des Geistes ihre mannigfaltigen geistigen Nahrungsmittel. — Die Geschichte, von welcher wir hier reden, ist nun grade dadurch ein wahres Meisterstück der Charakteristik, daß eben auf dem Grunde einer fast allgemeinen bäuerlichen Eigenschaft, ihre besondere Färbung und Gestaltung nicht blos in Einer, sondern in mehreren Personen hervortritt; Gleich und Gleich gesellt sich eben in Mann und Frau, aber nach der Natur des Eigensinns entwickelt er sich in beiden zur schroffen Differenz; gemildert erscheint derselbe Zug auch in des Mannes Vater, verstärkt aber in den Kindern, und so entrollt sich ein Bild von furchtbarer und grauenhafter Consequenz. Wir verkennen die psychologische Wahrheit in dieser Schilderung nicht, dennoch müssen wir die zu weit gehende Spannung der Ereignisse und damit des Lesers vom ästhetischen Standpunkte entschieden tadeln. Unsere Theilnahme an den Ereignissen wird so andauernd und so stark gespannt, daß die Feder nach den statischen und mechanischen Gesetzen des Gemüthslebens nothwendig brechen muß; mindestens wird uns durch das schmerzhaft hingedehnte Mitleiden, die Mitfreude an der endlichen Lösung verkümmert. Der mitfühlende Leser wird hier, was selbst beim Diethelm nicht der Fall ist, zu einer Hast des Lesens getrieben, ja es kostet Ueberwindung, daß er nicht zu dem banalen Hinblick auf die letzten Seiten greife, um zu sehen, ob für solche, wenn auch verschuldete, Schmerzen sich keine Heilung gefunden. Dieses Blättern der Ungebildeten nach dem Schluß, grade dann, wenn die Entwickelung auf dem Gipfelpunkte sich befindet, ist ein Beweis rein sympathetischer Theilnahme, welche für die ästhetische Empfindung keinen Sinn hat; aber auch der gebildetste Leser kann durch ein vom Dichter verschuldetes, allzustarkes Uebergewicht der angeregten Sympathie über die Freude an der künstlerischen Gestaltung in die Versuchung kommen, sich unwillkürlich für den ästhetischen Fehler zu rächen, und wider Willen des Künstlers nach dem Ende hinzuschauen, um jene Ruhe des Gemüthes, deren man zur theilnehmenden Aufnahme des Kunstwerks bedarf, wiederzugewinnen, und die ihm der Dichter gar nicht hätte nehmen sollen.

Endlich die vierte Erzählung, „Erdmuthe" ist die am meisten dem eigentlich Romantischen sich Nähernde; ja sie könnte ein eigentlicher Dorfroman heißen, sowohl wegen der höheren Stimmung der Gefühle, (besonders Bläsis Tiefsinn aus Liebeskummer) als wegen der ungewöhnlichen an die äußerste Grenze des Wahrscheinlichen streifenden Ereignisse, (das Verlassenwerden und noch mehr die Verkleidung Erdmuthe's). Diese Wahl ungewöhnlicher und seltsamer Situationen, welche sich nicht sowohl aus den tieferen, specifisch romantischen Gefühlen ergeben, als mit ihnen für die eigenthümliche Erregung des Lesers harmoniren, ist ein allgemein gebrauchtes Ingredienz des Romans geworden. Diese bietet aber wie in No. II. noch näher begründet werden soll, für die Dorfgeschichte größere Schwierigkeiten, wenn nicht die Harmonie mit dem Hintergrunde einfacher Verhältnisse und ländlicher Ruhe gestört und die Wahrscheinlichkeit verringert werden soll. In der Erdmuthe aber sind diese Schwierigkeiten im Ganzen glücklich überwunden, eine so innige Verschmelzung sowohl der innerlichen Charakteristik des Bauernlebens mit den romantischen Gefühlen und Situationen, als der äußeren Form der poetisch-romantischen Redeweise mit dem Reden und Gehaben des Landmanns erreicht, daß wir, wie bei ächter Poesie immer, dem Mitgefühl ganz hingegeben, zur Frage nach Wahrheit oder Möglichkeit dessen, was so wahrhafte Empfindungen uns einflößt, selten gelangen. Zu diesem allgemeinen Vorzug gesellen sich noch manche individuelle, welche die Erdmuthe zur lieblichsten Erzählung in diesem Bande machen, und zu einem treffenden Beispiel für dasjenige Verdienst Auerbachs, welches wir als sein vorzüglichstes bezeichnen möchten, nämlich uns zu erinnern und zu vergewissern, daß die Novelle und der Roman ein Kunstwerk ist und sein soll; ein scheinbar natürliches Prädikat, woran uns jedoch die meisten Erscheinungen auf diesem Gebiete leider nicht denken lassen.

(II. und III. folgen.)

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 22. Donnerstag, den 2. November. 1854.

Inhalt: Dorfgeschichten. — Ein Sommer in London. Von Theodor Fontane.

Dorfgeschichten.

Motto:

„Ein gutes Kunstwerk kann und wird zwar moralische Folgen haben, aber moralische Zwecke vom Künstler fordern, heißt ihm sein Handwerk verderben."

Göthe.

II.

Was wir als das Eigenthümliche an dem letztgenannten Werke Auerbachs hervorgehoben haben, bildet den wirklichen Uebergang zu den Dorfgeschichten Josef Rank's. Diese und das Hofer-Käthchen insbesondere vertreten das eigentlich Romantische auf diesem Gebiete. Ja es sind nicht blos Dorf-Romane, sondern eigentliche Ideal-Romane. Nirgends in der Poesie, kaum sogar in der Malerei, sehen wir wohl die realistische und idealistische Kunstrichtung so extrem auseinandergehen und so viele Mittelstufen bilden, als grade im Roman; einerseits ein selbst die Grenzen aller Kunst überschreitender, blos auf Nervenerschütterung und Befriedigung kaum des Gemüths sondern der Neugier, auf Anregung kaum der inneren (ästhetischen) sondern der sinnlichen Phantasie gerichteter Realismus, und andererseits ein von dem wirklichen Leben durch Form und Inhalt entfernter, entweder didaktisch oder sentimental erhabener Idealismus; wir brauchen nicht an Osterdingen und Makaria, sondern nur an Liane und Dahere zu erinnern. Gleichwohl ist dem Roman auf jeder Stufe immer eine realistische Seite in der pragmatischen Entwickelung der Charaktere eigen, und wo diese vollendet wäre, dürfte selbst die höchste idealistische Stimmung und Stellung der Personen, dem Bedürfniß der Wahrheit und Realität genügen. Dem Roman ist dadurch, wie durch die bei weitem freieste Bewegung im äußeren Umfang, am meisten die Macht und Gelegenheit gegeben, Ideales und Reales ganz zu durchdringen; er kann die Lagen und Verhältnisse der handelnden Personen ursprünglich frei wählen, aber noch mehr, er kann die einfachsten und niedrigen Verhältnisse zum Ausgang nehmen, aber das Schwungrad der Bildung in Bewegung setzen, das seine Triebkraft ins Ungemessene erweitern kann. Die classische Tragödie konnte nur Götter, Könige und Helden wählen, um das Unendliche der Kraft und Idealität an ihnen darzustellen; der Roman braucht zu gleichem Zwecke nur — gebildete Menschen, denn die Bildung und ihr Erfolg ist schrankenlos. Selbst im Gilblas wird die Gewandtheit als unendlich angesehen, die Gewandtheit der Person und — des Zufalls. — Dieser Gedanke, den wir noch nirgends berührt gefunden haben, dürfte für die noch immer schwankende Theorie des Romans von wesentlicher Bedeutung sein, wenn er, was uns hier der Raum verbietet, ohne Einseitigkeit ausgeführt wird. Das eigentliche Lebenselement des specifischen Romans, sage ich, ist die Bildung, der Gesammtheit und besonders der Individuen: sie ist die Sphäre der Idealität, wodurch er sich über die bloße Copie des Lebens erhebt, und dennoch lebenswahr bleibt. Dadurch unterscheidet er sich sogleich von dem Ritterromane des Mittelalters, welcher die Rittertugenden als Idealistätssphäre hatte, worin er sich bewegte, eben so auch von der (oder bildlich dem) süßen Raffinade des milesischen Mährchens, und der Gewürzkrämerei des Schäferromans, der im glücklichsten Falle mit der Scheidemünze der Gefühle wuchert. Unser Satz gilt besonders vom deutschen Roman, der dadurch eine eigene Gattung ausmacht, zu dessen Bestätigung wir wohl kaum an Meister, Woldemar und Reiser, an Siebenkäs und Walt und Vult sammt allen ihren Nachfolgern zu erinnern brauchen; die neuere Erweiterung des Romans zur Behandlung philosophischer und religiöser, socialer und politischer Stellungen und Fragen, wie in den Werken Gutzkows und Sternbergs, Königs und Auerbachs, in den modernen Titanen und critis sicut deus ist keine Widerlegung, sondern vielmehr eine Bestätigung unserer Ansicht, indem eben diese Fragen zu den heutigen Elementen der vom Individuellen zum Allgemeinen fortschreitenden Bildung gehören. Daraus ist auch die große Anzahl literarhistorischer Romane erklärlich, so wie deren, welche das Künstlerleben überhaupt zum Gegenstande haben; beides wiederum besonders bei uns Deutschen. — Bisher freilich hat man die Seite des Gefühls als das eigentliche Wesen der Romantik und des Romans aufgefaßt; es ist aber unverkennbar, daß eine romantische Tiefe des Gefühls nur mit einer gewissen Höhe der Lebensanschauung also Bildung verbunden ist.

Eben deshalb nun scheint es uns mindestens gewagt, wenn Rank das eigentliche und specifisch Romantische in die Dorfgeschichte überträgt; offenbar in der Absicht, uns zu zeigen, daß hier dieselbe Gemüthstiefe und Hoheit der Gesinnung ihre Stätte hat. Die vorliegende Erzählung hat die oft behandelte Liebe zweier Brüder zu Einem Mädchen zum Gegenstande; er ist durch so viele eigenthümliche und neue Motive bereichert, daß er neben dem Reiz wahrer Poesie sogar den der Neuheit glücklich bewahrt hat. Rank zeigt sich entschieden als ein ächter Dichter von ursprünglicher Kraft und Frische. Aber die Individualität des Bauernlebens tritt keineswegs rein hervor; die Handlungs- ja fast auch die Redeweise der Brüder läßt uns in Zweifel ob sie nicht auch Universitätsgenossen sind, und doch sollen sie bloße Bauernburschen sein. Vielleicht nur ein solcher Edelmuth, wie er uns hier erfreulich und tief ergreift, würde in den gebildeten Ständen leider unwahrscheinlich sein. Und wenn der Verf, den Vater der beiden Brüder, vielleicht um so unwahrscheinliche Gefühlsweise bei Bauern zu motiviren, in einem so idealen Lichte zeigt, wie kaum ein Landgeistlicher erscheinen dürfte, dann wirkt solche Idealität der Schilderung immer noch wohlthuend auf uns, aber ästhetisch betrachtet entfernt sie sich dadurch immer mehr von der Lebenswahrheit. Zugegeben auch, daß die gleiche Gefühlsrichtung in dem Bauern wie in dem Gebildeten sich entwickeln und dieselbe Blüthe der Idealität entfalten kann, so müssen wir doch an

eine ſolche Fertigkeit und Vertrautſchaft dieſelbe auszudrücken zweifeln, nach der eigenen, richtigen Bemerkung des Verf's.: „im Volke, da iſt jede ungewöhnliche Aeußerung des Gemüths eine Schwierigkeit, die man ſelten nur beſiegt.“ Wir glauben nicht fehl zu ſchließen, wenn wir vermuthen, daß R. die Darſtellung dieſer das Gemüth aufs Tiefſte ergreifenden Fabel gerade deshalb in das Bauernleben verlegt, weil hier noch eine von der Bildung und Convenienz ungeſchwächte Kraft und Wildheit des Gefühls herrſcht; allein daneben wird eben jene Zartheit und ſanfte Innigkeit, welche nicht nur eine allgemeine Bedingung des wahrhaft Romantiſchen iſt, ſondern auch hier begleitend hervortritt, deſto unwahrſcheinlicher. Dagegen iſt der alte Hofer eine meiſterhaft und mit pſychologiſcher Schärfe charakteriſirte Geſtalt, ſo wie alle übrigen, welche als Staffage mit dem Hintergrund des Landlebens mehr harmoniren.

Käthchen ſelbſt iſt eine durchaus glücklich gezeichnete Figur mit eben ſo an ſich gefälligem als wohlangemeſſenem Colorit. Daß ſie aber, weil ſie beide Brüder gleich ſehr liebt, und ſich nicht für Einen entſcheiden mag, vor der Verſammlung der Familie und vieler Zeugen auf Geheiß ihres Vaters ſogleich zu wählen, ſich die Augen mit der Schürze bedeckt und nun blindlings einem von beiden, unbewußt welchem der Brüder, ſich in die Arme wirft, iſt eine eben ſo (in gutem und üblem Sinne) piquante Schürzung des Knotens, als die ganze Reihe von Ereigniſſen (durch deren Erzählung wir dem Leſer den Genuß der Lectüre nicht verderben mögen) eine zu geſuchte und bei der immer zu erwartenden Löſung zu oft neu erregte Spannung iſt. Die ſeltſame Gattenwahl und manches Aehnliche, beſonders aber, daß die Dienſtmagd, welche den ausgeſchlagenen und in die Fremde ziehenden Bruder liebt, ſich als Burſche verkleidet, ihm langſam nachzieht, und wo er ſich niedergelaſſen, noch verkleidet, Dienſte nimmt, das ſind Requiſiten einer Hyperromantik, von denen ein Dichter wie Rank zumal in der Dorfgeſchichte, nur als Conceſſion an den Geſchmack des Publikums Gebrauch machen kann; ein Geſchmack, der durch Conceſſion von ſo begabten Dichtern immer mehr herunter und dabei auf Rechnung der Dichter ſelbſt kommt. — Die Veranlaſſung zu dieſen Fehlern lag aber zugleich in der ſchiefen Stellung, welche, wie gezeigt, das ſpecifiſch Romantiſche zu dem ſpeciell Bäuriſchen erhalten mußte; ein Umſtand den wir um ſo inniger bedauern müſſen, als Rank einerſeits eben ſo für die Auffaſſung und Darſtellung tiefinnerſter Romantik, als andrerſeits für die treue Schilderung und Vergegenwärtigung des Charakteriſtiſchen im Inneren und Aeußeren des Ländlichen gleich hohe Talente beſitzt, und auf beiden Gebieten, geſondert, wahrhaft Poetiſches und im höchſten Sinne Schönes ſchaffen würde: Wir glaubten dies um ſo nachdrücklicher hervorheben zu müſſen, als ſich hier nur die gleichen Vorzüge und Mängel wiederholen, welche auch im „Florian“ ſich finden.

Auch in Schön-Minnele, welche nicht blos den Reiz und Zauber, ſondern ſo zu ſagen das Genie der Schönheit darſtellt, und ſelbſt die Homeriſche Helene durch das herrlichſte Diadem des Schönen, durch die Krone der Unſchuld überſtrahlt, iſt eine ſolche Miſchung der Schilderung des Dorflebens und -Charakters mit der abſoluten Romantik der Schönheit, und obendrein der neufranzöſiſchen Myſterienenthüllungspoeſie der Verderbniß großer Städte, alſo eine ſolche Verſchiedenheit der Elemente, daß das Ganze, trotz der geſchickten Ordnung und Fügung der Theile, dennoch kein Ganzes wird in Bezug auf Stimmung und Eindruck. Eine ausführliche Kritik auch dieſer Erzählung würde daher im Allgemeinen ganz gleiche Reſultate zeigen, als die vorliegende.

III.

Bei weitem mehr als bei beiden vorigen Schriftſtellern haben die Erzählungen des Jeremias Gotthilf die entſchiedene und offenbare Tendenz der Belehrung. Ein künſtleriſcher Zweck ſcheint noch weniger erſtrebt als wirklich erreicht zu ſein; kein Wunder, daß dies nicht immer und niemals ganz der Fall iſt. Damit entziehen ſich die Werke eigentlich der äſthetiſchen Kritik, und gehören nur noch zur Kunſtſphäre in ſo fern man ſie als eigentlich didaktiſche Romane auffaſſen muß. Wenngleich alſo die künſtleriſche Darſtellung von Lebensbildern immerhin als Mittel zur Belehrung gewählt iſt, ſo werden wir dennoch die Form und den Inhalt der Didaktik vorzugsweiſe zum Gegenſtande unſrer Prüfung machen.

Mit der belehrenden Tendenz hängt es zuſammen, daß es Geſchichten nicht blos von ſondern auch für Bauern ſind; Klarheit und Einfachheit ſind daher vorzügliche Eigenſchaften ihrer Darſtellung. Aber der Verf. war ſich wohl bewußt, daß ſie deshalb dennoch ein allgemeineres Intereſſe wohl verdienen und erregen werden, daher nicht blos mancherlei Schilderung um den größeren Leſerkreis in die Mitte des Schauplatzes zu verſetzen, auf treffende Weiſe hinzugetreten iſt, ſondern auch manche Seitenbemerkung, die nur dem litterariſch Gebildeten verſtändlich ſein kann, z. B. über Göthe und dergl.; was allerdings die Harmonie nicht ſelten ſtört, und unſere Phantaſie plötzlich mit einem gewaltigen Ruck aus dem läſereichen Bauerhof des Bernerbiets auf den Tummelplatz litterariſcher Beſtrebungen verſetzt.

Sonſt aber weiß Gotthelf unſere Phantaſie wie unſer Gemüth auf eine wahrlich meiſterhafte Art zu feſſeln, trotz einer oft ganz unleidlichen Breite, namentlich der eingeſtreuten Reflexion und einem oft läſtig ſchleppenden Gang der Ereigniſſe, die an anderen Orten wieder knapp und raſch dahineilen.

So iſt z. B. „Barthli der Korber“ ein durchaus gelungenes Charakterbild, aber der Verf. verſieht es darin, daß er ſtatt der blos genauen und deutlichen Ausprägung aller Charakterzüge eine häufige Wiederholung derſelben, ohne ein erhöhtes oder verändertes Intereſſe einſtreut. Ob wir das Bild des Geizes an ſeiner Lebensweiſe in der Schilderung von zweien Tagen oder dreißig ſehen, iſt gleich, ja das Letztere läſtig. Am meiſten leidet dabei die künſtleriſche Ausführung der Geſchichte.

G. ſagt alles das, was ſeine handelnden Perſonen Bedeutendes, Sittlich-anregendes ſagen, noch einmal in der Reflexion; auch was in den Ereigniſſen, in den Gemüthseindrücken der Perſonen Ergreifendes und Belehrendes für den Leſer liegt, das fügt er nochmals mit Worten hinzu; es iſt ein ewiges haec fabula docet; jeder Theil ſeiner Werke iſt eine angewandte Moral, wozu er zugleich einen Extrakt für die reine fügt, er ſchreibt immer wechſelmäßig in Zahlen und in Buchſtaben. Seine Geſtalten ſind aber ſo genau und deutlich charakteriſirt, daß ſie ſchon deshalb unſere innigſte Theilnahme in Anſpruch nehmen, auch wo ſie durch keine beſondere Eigenthümlichkeit ausgezeichnet ſind; denn das iſt die hohe Natur des Menſchen, daß alles Menſchliche, wo es klar und ſcharf ausgeprägt, unſere Phantaſie erfüllt, auch unſer Herz ergreift. Dazu kommt ohnehin, daß die Tendenz auf das Sittliche immer in ſtarken Zügen nicht blos das Ganze, ſondern auch das Einzelne durchdringt. Sie iſt um ſo erfolgreicher, da zwei Vorzüge den Verf. ganz beſonders auszeichnen, und ihm den hohen Beruf eines wahren Volkslehrers ganz unſtreitig machen. Einmal eine ungemein weite und eben ſo tiefe Kenntniß des menſchlichen Herzens, eine klare Einſicht in den pſychologiſchen Mechanismus, zumal des moraliſchen Lebens, eine genaue Kunde von dem Wachsthum der Leidenſchaften auf der einen und dem waltenden Geſetz der Trägheit auf der anderen Seite, kurz: Menſchenkenntniß im tiefſten Sinne dieſes (oft gemißbrauchten) Wortes; ſodann, was nur zum Theil aus dem Vorigen folgt, zum Theil aber aus der ſittlichen Macht der Geſinnung und Begeiſterung, daß er in der ergreifendſten und eindringendſten Weiſe für alles Gute und gegen alles Böſe, erweckend und belebend für jeden edlen Keim, mahnend und ſtrafend gegen jede Schwäche

und Verkehrtheit zu reden weiß. — Ist es nicht schmerzlich, auf so wohlthuende und freudige Anerkennung ein Aber folgen zu lassen, folgen lassen zu müssen? Und leider ein gewaltiges Aber! Dies gilt theilweis schon von den früheren Werken des Verfassers, mehr von den späteren, ganz besonders aber von dem vorliegenden Bande. Hier ist fast allenthalben nur „Aber"weisheit und „Aber"witz. Des Verfassers sittliche Tendenz war von je her eine vorwiegend religiöse; wir müssen zu seinem Ruhme gestehen, daß seine Religion keine pietistische und keine quietistische Lehre oder Leere war, sondern eine auf sittlicher Thatkraft beruhende Innerlichkeit und Tiefe des Gemüthslebens. Dennoch ist er von dem Wahn des religiösen Eifers geblendet, von den Banden inhumaner Orthodoxie umstrickt. Genauer betrachtet, zeigt sich nämlich, daß die Sache der Religion und Sittlichkeit denn doch zu sehr eine Sache der Parthei bei ihm ist und zwar eben so der politischen als der religiösen, und während früher das Religiöse scheint jetzt das Politische bei ihm vorzuwiegen. Zwar an dem Guten soll man halten und dafür kämpfen; aber dadurch unterscheidet sich die wahre und wahrhaft sittliche Hingebung an dasselbe von der Vertretung desselben als Parthei, daß jene nur aus Liebe kommt und nur zu Liebe führt, die Parthei aber führt zum — Haß. Die Gifttropfen des Hasses verbittern den Kelch seiner Lehre; er will das Saatkorn der Religion ausstreuen, pflanzt aber zugleich inhumane Verachtung gegen Alles was nicht zur Enge seines Bekenntnisses schwört; wird nicht das Unkraut den guten Samen überwuchern und ersticken?

Schon früher fehlte es an allerlei Ausfällen nicht gegen Alles, was von *seinem* Sinne, von seiner Denkweise abweicht; in dem vorliegenden Bande aber, besonders in der Hauptgeschichte: der Ball, zeigt der Verf., daß er für Alles was nicht nach seinen Leisten gemacht ist ein verschlossenes Auge und ein noch verschlosseneres Herz hat; es fehlt mit Einem Worte die — Humanität.

Die genannte Geschichte ist eine Satyre, aber eine eben so ungeschickte als ungerechte, eben so unerfreulich als unwirksam, nicht beißend sondern bissig. Das Leben der Städter soll satyrisch geschildert werden; aber nicht auf die Schwächen des Stadtlebens, auf die Auswüchse der Cultur, sondern auf die Stadt überhaupt geht der Verf. los; da ist auch keine einzige Gestalt, welche nur ein halbweges Gegengewicht, ja nur eine lichtere Stelle zeigt. Selbst die Schärfe der Charakteristik, welche G. sonst auszeichnet, verläßt ihn hier; offenbar weil keine Liebe seinen Pinsel leitet. Was aber das Widerlichste an dem Ganzen ist: weder die Schwächen noch die Leidenschaft, weder die Sünde noch das Verbrechen, weder das Böse noch auch nur das Niedrige wird dargestellt, sondern einzig und allein — das Häßliche. Das ist häßlich und hat weder irgend welche ästhetische oder sittliche Berechtigung. Keine Spur von dem heiteren Lachen des Satyrikers über die kleinen Schwachheiten, von dem erhabenen Ernst desselben gegen die Verkehrtheit der Gesinnung; nur ein schadenfrohes Grinsen, das Nichts erregt als Ekel. — Seine Erzählung soll die Schattenseiten des Stadtlebens darlegen, aber die Art wie es geschieht zeigt nur die Schattenseiten seiner Gesinnung und Einsicht. Der Verfasser ist weit zurück- und heruntergekommen. Um so mehr zu bedauern, als er, wo er in seinem engen Gebiete bleibt, noch immer durch religiöse Innigkeit und Tiefe uns wohlthätig ergreift. Eine Schilderung wie „des Großvaters Sonntag" (in demselben Bande) wird auch den Bauer rühren und veredeln, aber der „Ball" wird weder den Städter bekehren noch den Bauer belehren und den unpartheiischen Leser am allerwenigsten erfreuen. Es fehlt dem Verfasser nicht blos an Witz und Geschick, sondern hier vor Allem an Humanität um ein guter Satyriker zu sein. Ne sutor ultra crepidam. Wo je in Gotthelfs Werken ein Witz vorkommt, ist er niemals harmlos, sondern stets nur gegen seine Feinde gerichtet (ein Beweis, daß er eigentlich keinen hat) und dann zeigt sich ein kaltes Herz unter der Mönchskutte. — Die Form des Witzes besteht meist nur in dem Gebrauch gemeiner Redensarten,*) der bei sparsamer Anwendung wohl zur Komik gehören kann, aber nicht in solchem Uebermaße; oder es sind ganz triviale Wendungen, womit Gassenjungen oder Ladenburschen unter einander Lachen erregen; z. B. „es war als ob sein Kopf sich ausdehne wie die Flügel einer Henne, wenn sie auf einem Dutzend Eier sitzt und brütet, und Jacets Seele brütete wirklich auch, *aber nicht über Eier, sondern über Gedanken.*" — Wie weit die tendenziöse Polemik selbst einen sittlich Strebsamen verführen kann, davon sind manche abschreckende Beispiele hier vorhanden; oder schickt es sich etwa für einen auf sittlichen Einfluß und Veredlung steuernden Schriftsteller folgende Worte niederzuschreiben: „Oder was meint ihr, ihr Töchter zu Stadt und Land mit den Rosenfingern in dänischem Leder und den Füßen in galanten Bottines, wenn ihr so sitzen solltet und Rüben abhauen in zügigem Tenn, und die Rüben wollten nicht mindern und die Luft würde alle Stunden saurer, was meint ihr, was kämen euch da für Gedanken, *dächtet ihr ans Hängen oder an ins Wasser springen?*" — Polen, Franzosen und Juden ist bekanntlich das Schiboleth einer gewissen Parthei: der Verf. gehört zu ihr, aber seine Devise ist noch etwas anders und weiter: gegen *Städter*, Franzosen und Juden. In Bezug auf alle und die letzteren insbesondere zeigt er die traurigste Seite des religiösen und politischen Eifers; Blindheit des Geistes, inhumane — gelinde gesagt — Einseitigkeit der Gesinnung. Lebten noch Kritiker wie Lessing, der Zahn des Spottes würde an solcher Inhumanität gewetzt, auch wenn bessere Kunst sonst in seinen Arbeiten wäre. — Wir verkennen einen edlen Kern in seiner Gesinnung eben so wenig als die hohen Gaben, welche er besitzt, und nur darum haben wir es der Mühe werth erachtet, unserer Indignation Worte zu geben, um zu zeigen, von welcher Seite er jetzt tief unter der Schätzung einer wahrhaft ethischen Lebensanschauung steht; möge er, kommt ihm dies Blatt zu Gesicht, diese Worte beherzigen, und zu dem Standpunkte zurückkehren, auf welchem sein vortreffliches Werk: „Geld und Geist oder die Versöhnung" steht; möge er in dieser Richtung sich wahrhaft vertiefen, dann wird er von selbst sich von den wenigen Schlacken läutern, welche den Werth und Glanz an dem reinen Erz seiner Gesinnung auch dort zuweilen unterbrechen und trüben.

Ein Sommer in London.

Von **Theodor Fontane.**

Dessau. Druck und Verlag von Gebrüder Katz.

London ist die personificirte Prosa. Seine Seele ist der Handel und weder das Einmal-Eins noch der Courszettel gehören in das Gebiet der Poesie. Touristen, welche uns in ihren Reiseberichten die Eindrücke wiedergeben wollen, die sie selbst von der Weltstadt empfangen, haben daher nicht bloß das Recht, sondern sogar die Pflicht, uns in nüchternster und verständigster Weise von der Menge ihrer Häuser und von dem Umfange ihrer Docks, von der Zahl der in ihrem Hafen einlaufenden und auslaufenden Schiffe und von den Summen des in den Gewölben ihrer Bank lagernden Geldes, so wie von allen den Größen zu erzählen, die durch ihre Ungeheuerlichkeit zu imponiren geschickt sind. Oft genug ist jenes Recht geübt und diese Pflicht erfüllt worden, und wir machen uns im Voraus auf statistische Angaben gefaßt, wenn wir ein Reisewerk

*) Z. B. „Er tanzte, und jedes Glied an ihm arbeitete wie ein Pferd" — „er fuhr zurück, als sei ihm eine Hurnuß ins Gesicht gefahren" — — „die Geschmäcke sind verschieden" — er schnitt die Feigen entzwei, weil sie waren „wohl groß für das Loch, worein sie sollten", „Lieb haben bis zum Fressen", „sich nicht unnöthig das Maul verbrennen." Doch genug! Alle dergleichen commune Redensarten kommen nicht in den Reden der handelnden Personen vor, wo sie charakteristisch sein könnten, sondern als Zierrathen in den höchsteigenen Bemerkungen des Verfassers.

in die Hand nehmen, in welchem London einen Platz einnimmt. Und doch hat der Riese, der sich so nennt, auch seine poetische Seite. Zunächst schon darum, weil er eben ein Riese ist. In dem, was über das Maaß des Gewöhnlichen hinaus geht, in dem Colossalen liegt an sich schon etwas Poetisches. Wir erinnern an den Eindruck, den das Meer, den die Alpen, den die Pyramiden, das Colosseum auf den Beschauer machen. In dem Verstummen, das sie zunächst bewirken, liegt der Ausdruck der bewältigenden Macht, welche sie ausüben, und wo die geistige Kraft des Bewältigten stark, und die Zunge beredt genug ist, dieser Empfindung Gestalt zu geben, da wird Poetisches, weil aus tiefstem Gefühl heraus Geborenes anklingen. Reicher und voller wird dieser Klang werden, wenn in denselben hinein sich die Vergegenwärtigung dessen webt, was jener Riese für die Gestaltung der Weltverhältnisse überhaupt zu bedeuten hat. Und gesellt sich zu dieser Vergegenwärtigung die Erinnerung an seine Geschichte, an sein Werden und Wachsen, an die Kämpfe, die er in seinem eigenen Inneren, an die noch größern, die er nach Außen hin zu bestehen hatte, dann kommt aus seinem Anschauen eine ganze Welt voll Poesie uns entgegen. Theodor Fontane hat zu den ihm dargebotenen Anschauungen alle vorgenannten Bedingungen mit hinzugebracht. Bekannt mit der Sprache Englands, vertraut mit der Geschichte seines Volkes, eingeweiht in seine Sagen und in seine Dichter, überschauend seine Bedeutung inmitten der Entwicklung des Völkerlebens ist ihm alles eigen, was erfordert wird, um die Eindrücke, welche London auf ihn machte, nicht nur klar und tief zu empfinden, sondern auch mit dem in lebensvolle Verbindung zu bringen, was frühere Studien in ihm angeregt hatten. Doch haben vor ihm und vielleicht gleichzeitig mit ihm Viele London betreten, die in Betreff dieser durch Fleiß und durch die Gunst der Verhältnisse zu erwerbenden Ausrüstung sich ihm an die Seite stellen konnten. Aber was er mitbrachte, wie gewiß Wenige, und wie nicht Einer, den wir namhaft machen könnten, das ist die durch und durch poetische Natur, das ist jenes tiefe und warme Empfinden des Erschauten und Erlebten, das ist endlich die Gabe, diesem Empfinden das bezeichnendste, ja wir müssen sagen das schlagendste Wort zu leihen. Dadurch kommt in die vorliegenden Darstellungen eine Frische, eine Lebendigkeit, eine Anziehungskraft, die nur Wenigem, was auf diesem Gebiete sich findet, eigen ist. Ein besonderer Umstand trägt dazu bei, diese liebenswürdigen Eigenschaften der vorliegenden Arbeiten wesentlich zu erhöhen. Sie sind nämlich, wie sie hier erscheinen, unmittelbar unter dem ersten Eindrucke niedergeschrieben. An das, was dem Auge und dem Herzen sich darbot, ist die Reflektion entweder noch gar nicht oder doch nur flüchtig herangetreten, und dadurch ist dem sinnigen Leser ein breiter Raum für eigene innere Thätigkeit offen gelassen, der wohlthuend empfunden wird. Aber wenn wir selbst dem Gesagten noch dies hinzufügen, daß an geeigneter Stelle die ungebundene Rede durch Metrisches namentlich durch die Einfügung von Bruchstücken aus englischen Balladen und Liedern weniger unterbrochen als geschmückt wird, so fühlen wir doch dem vor uns aufgeschlagenen Buche gegenüber auf das Lebhafteste, wie ungenügend das Bild sein würde, das wir unseren Lesern von dem „Sommer in London" entworfen haben, wenn wir es nicht durch die Mittheilung eines Bruchstücks aus demselben vervollständigten. Hier ist ein solches:

„Not a drum was heard." *)

Tagüber war Regen; nun standen die Sterne klar am Himmel, aber sie spiegelten sich in Wasserlachen und die Luft ging kalt. Es mochte Mitternacht sein. Wir durchschritten die endlos langen Straßen Southwarks und froren bis aufs Mark. So kamen wir in die Nähe der Themse; schärfer blies der Wind und unsere sechs Augen glitten jetzt, wie von einem Willen regiert, die Häuserreihe hinab: sie suchten ein farbiges Licht, sehnsüchtig wie der Schiffer seinen Leuchtthurm. Nichts leichter zu finden in London, als eine bunte Laterne! Wir traten ein; der Zufall hatte uns glücklich geführt. Keine nackten Wände mit Zinnkrügen ausstaffirt und Qualm an der Decke; nein, blendendweißer Stuck, Pfeilerspiegel und Seestücke von Meisterhand ringsum an den Wänden. Es war ein Matrosen-Salon. Wo der Matrose verkehrt, da herrscht Luxus und Reichthum. Zwölf Monat auf See, zwölf Tage an Land: mit der Sündhaftigkeit der Leidenschaft stürzt er sich in den Strudel wilder Lust, wirft sein Geld weg, das ihm schon morgen nichts mehr frommen mag, und nennt das sein Recht. Eine Stunde Rausch für jede Stunde Gefahr!

Aber die tollen Gäste fehlten heut: kein Tanz, kein Spiel, kein keine Mütze mit dem Dreifarbenstreif und keine knapp anliegende Jacke mit Doppelreihe goldblanker Knöpfe. Vergeblich flackert die Flamme im Kamin, taghell blitzen die doppelarmigen Kandelaber; umsonst! umsonst nimmen Baß und Geige ihre Saiten und proben und locken; jeder Eintretende bringt eine Enttäuschung — auch wir.

Dennoch ist eine Gesellschaft versammelt. Im Halbkreis um den Kamin herum lagen zwanzig Weiber: die Mehrzahl von dunklem Teint und schwarzem Haar, voll und üppig, Bilder der Kraft und Sinnlichkeit zugleich. Daneben — Kinder von fünfzehn Jahren und darunter, blaß, frech, schwindsüchtig, ganz vom Laster und halb vom Tod erfaßt. Orientalisch, mit untergeschlagenen Beinen sitzen sie auf gepolsterten Kissen: apathisch-schläfrig starrt die Eine in den Kamin; lachend über das Scherzwort ihrer Nachbarin zeigt die Zweite ihre blendend weißen Zähne; wohlgefällig, im Spiegel gegenüber, freut sich die Dritte ihrer dunklen Schönheit; eine Vierte und Fünfte würfeln um die Zeche; der Rest lärmt und lacht und gähnt; nur Eines ist Allen gemeinsam — das Glas Grog in der Hand.

Rechts von ihnen, an einem Steintisch, sitzen drei Stammgäste, Männer zwischen vierzig und funfzig, feste Leiber und feste Seelen, gleichgültig gegen Leben, eigenes und fremdes, Helden im Kriege, Gesindel im Frieden, längst fertig mit den Weibern, nur zweierlei noch im Herzen: Alt-England und — Rum.

„Hört auf zu quitschen!" ruft jetzt der Aelteste von ihnen den Fiedlern zu, „wen lockt ihr noch um Mitternacht? Wer kommen will, wär' längst da. Aufgepaßt! ich sing' Euch eins."

„Bravo! Old-Bob will singen; still da!" ging's jetzt im Kreis herum, bis endlich die vielen Rufe in den einen zusammenklangen: „Dein Leiblied, Bob! fang an! not a drum was heard!"

Der Alte war aufgestanden. Er warf seinen breitkrämpigen Hut auf den Tisch, als ging er an das Lied wie an sein Gebet, fuhr mit der Hand rasch über Gesicht und Haar, räusperte sich und begann:

Kein Trommelwirbel, kein Grablied hohl,
Als wir an den Wallrand lenkten —
Kein Schuß rief über ihn hin: „Fahr wohl!"
Als wir ihn niedersenkten;
Wir senkten ihn nieder um Mitternacht;
Sein Grab — ohne Prunk und Flimmer:
Wir hatten's mit Bayonnetten gemacht
Bei Mond- und Windlicht-Schimmer.

Viel Zeit zum Beten hatten wir nicht,
Nicht Zeit zu Klagen und Sorgen,
Wir starrten dem Todten in's Angesicht,
Und dachten: „was nun morgen!"
Kein Grabtuch da, kein Priester nah,
Kein Sterbekleid und kein Schragen,
Wie ein schlafender Krieger lag er da,
Seinen Mantel umgeschlagen.

Und kaum noch, daß unser Thun vollbracht,
Heim rief uns die Glock' von den Schiffen,
Und über uns hin jetzt, durch die Nacht,
Des Feindes Kugeln pfiffen;
So ließen wir ihn auf seinem Feld,
Blutfeucht von Heldenthume,
Da liegt er und schläft er allein, unser Held,
Allein mit seinem Ruhme.

Wir dachten, als wir den Hügel gemacht
Ueber seinem Bette der Ehre:
Bald drüber hin zieht Feindes Macht,
Und wir — weit, weit auf dem Meere;
Sie werden schwätzen viel auf und ab
Von Ehre, die kaum gerettet, —
Doch nichts von Allem bringt in sein Grab,
Drin wir Britischen ihn gebettet.

Er schwieg und einen Augenblick alles mit ihm. Dann aber sprangen die Weiber von ihren Polstern auf, die Fiedler ergriffen ihre Geigen wieder, und ohne daß ein Zeichen gegeben oder ein Wort gesprochen war, klang jetzt in begeistertem Chorgesang der letzte Vers des „Sir John Moore Liedes" noch einmal durch die weiten Räume des Saales.

Die letzte Note war verklungen: man schwang die Gläser, man schrie, man lärmte; wir aber brachen auf, ängstlich bemüht, den Eindruck dieser Scene ungetrübt mit nach Hause zu nehmen. Schweigend schritten wir über die Londonbrücke, tausend Lichter spiegelten sich im Strom, hundert Schiffe streckten ihr Mastenwerk phantastisch in die Nacht, von St. Paul schlug es zwei, mir aber klang's noch immer im Ohr: not a drum was heard!

Das ist das Mark dieses Volkes: national bis auf die Matrosendirne hinunter. Solche Kraft kann gedemüthigt werden, aber nicht gebrochen; jeder Niederlage muß die Erhebung folgen.

*) Dies sind die Anfangsworte des berühmten, von Charles Wolfe gedichteten Volksliedes: „the burial of Sir John Moore." John Moore war Generalmajor in Spanien und der Vorgänger Wellington's im Commando. Auf dem Rückzuge ward er bei Corunna (wo sich die englische Armee einschiffte) durch eine Kanonenkugel des verfolgenden Feindes getödtet. In St. Paul ward ihm, unsern von Abercrombie, ein Denkmal errichtet.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 23. Donnerstag, den 16. November. 1854.

Inhalt: Goethe und Werther. Briefe Goethe's ꝛc. Herausgegeben von A. Kestner.

Goethe und Werther.

Briefe Goethe's, meistens aus seiner Jugendzeit, mit erläuternden Documenten.

Herausgegeben von **A. Kestner**, königl. hannov. Legationsrath ꝛc.

Stuttgart und Tübingen. J. G. Cotta'scher Verlag. 1854.

Der Herausgabe der Briefe Göthe's, welche sich auf seine in „Werthers Leiden" mit unvergänglichem Glanze gefeierte Liebe zu Charlotte Kestner beziehen, hat das Publikum seit längerer Zeit mit gespannter Erwartung entgegengesehen. Der vor Kurzem verstorbene Legationsrath Kestner, der vierte ihrer Söhne, hatte die Briefsammlung zum Abdrucke vorbereitet. Durch seinen letzten Wunsch, den er den überlebenden Gliedern der Kestner'schen Familie hinterließ, hat er die engherzigen Rücksichten, weshalb dieser werthvolle und überaus wichtige Beitrag zur Götheliteratur bisher der Oeffentlichkeit vorenthalten ward, endlich überwunden; er konnte daher mit Recht als der Herausgeber genannt werden, wie denn auch von seiner Hand die Einleitung herrührt, welche die biographischen Momente, die uns durch diese Briefe veranschaulicht werden, in sinniger Darstellung zusammenfaßt. Einzelne Gelehrte, welche während ihres Aufenthalts in Rom mit jenem trefflichen Manne zusammengeführt wurden, hatten bereits früher diese Briefe in der Handschrift kennen gelernt. Es waren daher so ausführliche Berichte von deren Inhalt in's Publikum gekommen und die etwas dürftigen und verblaßten Schilderungen in „Dichtung und Wahrheit" dadurch so vielfach ergänzt worden, daß die Biographie Göthe's durch die vollständige Veröffentlichung der Briefe keine wesentliche Erweiterung erhält; aber deutlicher und lebendiger treten doch jetzt die Einzelheiten eines jahrelang die Seele des jungen Dichters leidenschaftlich durchzitternden Kampfes vor uns hin; es wird ein Seelengemälde voll Farbe und Leben.

Wir stimmen dem Herausgeber gern bei, wenn er bemerkt, daß die gedruckten Briefe nicht die mächtige Wirkung erreichen können, wie die Handschrift, die in dem mannigfachen Wechsel der Schriftzüge den Wellenschlag der Empfindung gleichsam vor das Auge hinzeichnet. Diese Rücksicht hat ihn veranlaßt, einigen der bedeutsamsten Briefe ein Facsimile der Handschrift beizufügen, welches zartsinnige Leser mit mehr als bloßer Neugier betrachten werden. Es ist ebenfalls nur zu billigen, daß der Abdruck mit diplomatischer Genauigkeit die Form wiedergiebt, in der die Briefe geschrieben sind, mag auch dem gewöhnlichen Leser der Genuß etwas dadurch beeinträchtigt werden, wenn der geniale Dichterjüngling, der immer nur, wie er selbst in einem der Briefe sich äußert, seinem Instincte gefolgt ist, auch in Orthographie, Interpunction und andern grammatischen Dingen so sorglos dahinschlendert, als ob das grammatische Regelnbuch für ihn gar nicht vorhanden sei. Die alexandrinische Gelehrsamkeit derer, welche die Werke unsers Dichters durch Sammlungen von Wortformen, syntaktischen Idiotismen und eigenthümlichen Inversionen commentiren, kann in diesem Buche eine reiche Aehrenlese halten. Aber — und das ist's, was uns magnetisch zu diesen Briefen hinzieht und uns immer von neuem an sie fesselt — es ist eine Sprache, die aus dem tiefsten Born einer edlen, weichgestimmten Seele wie die Naturlaute eines Liedes hervorquillt, es ist die ewig junge Sprache der Wertherbriefe und der melodischen Lieder aus Göthe's Jugendtagen. Mitten zwischen nachlässig hingeworfenen Berichten über gleichgültige Dinge des Augenblicks bricht oft plötzlich und überraschend ein hellleuchtender Strahl der Poesie hervor und läßt uns in das Innerste der bewegten Seele blicken. Man lese, um nur ein Beispiel anzuführen, die Erzählung von der geschwätzigen alten Wärterin, die wie eine alte Bekannte aus Romeo und Julie, vor uns steht, und man wird gestehen, ein ergreifendes Gedicht gelesen zu haben. Selbst die Briefchen an Hans, Lotten's Bruder, möchten wir nicht entbehren; sie vergegenwärtigen uns nur noch lebhafter den Freund der unschuldigen Kindernatur, auf dem „die Jungens so gern herumkrabbeln". Kestner's Antwortschreiben fehlen; nur einige wenige konnten nach vorgefundenen Concepten eingeschaltet werden. Wahrscheinlich sind sie von Göthe, der zu Zeiten ein Autodafé seiner Briefschaften hielt, vernichtet worden. Dagegen erhalten wir als erläuternde Documente hin und wieder Auszüge aus Kestner's Tagebuche und Briefen an seine Freunde von Hennings, aus denen wir den, wenn auch in seinen Lebensansichten etwas beschränkten, doch stets wackergesinnten und liebevollen Verlobten und Gemahl Charlottens näher kennen lernen. Wenden wir uns jedoch zu den Briefen selbst. Einer der früheren Berichterstatter, dem es vergönnt gewesen war, von diesen Briefen nähere Kenntniß zu erhalten, äußerte damals: sie seien der Ausdruck der tiefsten und heiligsten Frische und natürlichen Herrlichkeit; sie würden mehr als alles Andere das kindliche, durchsichtige, unverdorbene und harmlose Gemüth aufdecken, das Göthe edlen Anforderungen gegenüber entfaltete, und den vertrauensvollen, kühnen und doch gefaßten Muth aussprechen, mit dem Göthe damals der Welt entgegentrat und mit dem er alle, die ihm entgegentraten, elektrisirte. Diesen Ausspruch finden wir durchweg bestätigt. Während Göthe's eigene Darstellung in seiner Autobiographie nur die allgemeinen Umrisse des Thatsächlichen in seinem Verhältnisse zu Charlotten und ihrem Verlobten giebt, und den tieferen sittlichen Gehalt nur oberflächlich berührt, führen uns die Briefe in das innerste Heiligthum nicht sowohl einer idyllischen Jugendliebe, sondern eines edlen Charakters, der durch männliche Selbstbeherrschung die Kraft gewinnt, mitten im Kampfe der Leidenschaft festzustehen und durch die Gluth des Gefühls zu keiner Entweihung der Pflichten, welche Freundschaft und Vertrauen auferlegen, verleitet zu werden. Wenn der Herausgeber die Namen Göthe und Werther auf dem Titel zusammenstellt, so kann darin

nur die Beziehung liegen, daß dieſe Briefe uns jene Seelenzuſtände Göthe's ſchildern, aus denen der Roman „Werther“ hervorgegangen iſt; im Uebrigen bezeugen ſie auf's klarſte, welch' ein weiter Abſtand den Dichter von dem Geſchöpf ſeiner Phantaſie trennt; ſein ſchwermüthiges Gefühl hat er auf ihn übertragen, aber nicht die ſittliche Stärke, die ihn ſelbſt rettete, nicht die Reinheit einer Liebe, die ihm die Kraft der Entſagung gab. Ueberblicken wir an der Hand dieſer brieflichen Urkunden jene Epoche in Göthe's Jugendleben, deren volles Verſtändniß uns dadurch eröffnet iſt.

Im Frühling des Jahres 1772 kam Goethe nach Wetzlar*), um des Vaters Wunſche gemäß den Proceß des Reichskammergerichts zu ſtudiren. Gotter, der zu ſeinen erſten dortigen Bekanntſchaften gehörte, brachte ihn eines Tages an einen Vergnügungsort in dem Dorfe Garbenheim (Wahlheim im Werther) mit dem (damals ſchon 30jährigen) Keſtner zuſammen, der ſeit 1767 als Legationsſecretair der hannoverſchen Geſandtſchaft bei der Kammervisitation ſich in Wetzlar aufhielt. Sie trafen den jungen Dichter, wie er, unter einem Baume im Graſe hingeſtreckt, mit einigen ſchönen Geiſtern, bei denen er gleich anfangs als „Genie“ und „Philoſoph“ galt, über philoſophiſche Materien disputirte und „ihm recht wohl war.“ Seitdem verkehrten ſie häufiger mit einander.

Keſtner hat in einem uns glücklich erhaltenen Briefconcept, wenn auch nur in flüchtiger Skizze, den Eindruck geſchildert, welchen Goethe in den erſten Tagen ihres Umgangs auf ihn machte. Unter Anderm heißt es darin: „Er iſt in allen ſeinen Affecten heftig, hat jedoch oft viel Gewalt über ſich. Seine Denkungsart iſt edel; von Vorurtheilen ſo viel frei, handelt er, wie es ihm einfällt, ohne ſich darum zu bekümmern, ob es andern gefällt, ob es Mode iſt, ob es die Lebensart erlaubt; aller Zwang iſt ihm verhaßt. Er liebt die Kinder und kann ſich mit ihnen ſehr beſchäftigen..... Für das weibliche Geſchlecht hat er ſehr viele Hochachtung..... Er iſt nicht, was man orthodox nennt, jedoch nicht aus Stolz oder Caprice oder um etwas vorſtellen zu wollen. Er äußert ſich auch über gewiſſe Hauptmaterien gegen Wenige, ſtört Andere nicht gern in ihren ruhigen Vorſtellungen.... Vor der chriſtlichen Religion hat er Hochachtung, nicht aber in der Geſtalt, wie ſie unſere Theologen vorſtellen. Er glaubt ein künftiges Leben, einen beſſern Zuſtand. Er ſtrebt nach Wahrheit, hält jedoch mehr vom Gefühl derſelben, als von ihrer Demonſtration. Er hat ſchon viel gethan und viele Kenntniſſe, viel Lectüre, aber doch noch mehr gedacht und räſonnirt. Aus den ſchönen Wiſſenſchaften und Künſten hat er ſein Hauptwerk gemacht, oder vielmehr aus allen Wiſſenſchaften, nur nicht den ſogenannten Brodwiſſenſchaften..... Ich wollte ihn ſchildern, aber es würde zu weitläuftig werden; denn es läßt ſich gar viel von ihm ſagen. Er iſt mit einem Worte ein ſehr merkwürdiger Menſch.“

Ein zweites Briefconcept Keſtner's berichtet von dem Ball in Wolpertshauſen am 9. Juni, der im Werther die dichteriſche Verherrlichung gefunden hat. Charlotte, die Tochter des Deutſchordens-Amtmanns Buff, ſeit vier Jahren Keſtner's Verlobte, fuhr, da dieſer erſt ſpäter nachkommen konnte, in anderer Geſellſchaft hin, und Goethe, der ſich auch in dem Wagen befand, lernte ſie zum erſtenmal kennen. Mochten andere Mädchen ſie an Schönheit übertreffen, keine war mehr geeignet, das Herz unſers Dichters einzunehmen und raſch zu feſſeln; nichts zog ihn lebhafter an, als die reine, ungezwungene Natur, der Reiz weiblicher Anmuth, die, ihres angebornen Zaubers unbewußt, ſich dem heiteren Genuſſe jugendlicher Freude überläßt. Das ſeelenvolle Bild, das uns aus Werther und aus D. und W. ſchon bekannt iſt, wird uns durch das Portrait, das ſich an der Spitze der Briefſammlung befindet, noch treuer vergegenwärtigt. An dieſem Abende „eroberte ſie ihn ganz“, wie Keſtner ſich ausdrückt. Als er ſie am folgenden Tage beſuchte, um ſich nach ihrem Befinden zu erkundigen, als er ſie da im Kreiſe ihrer zahlreichen Geſchwiſter mit kindlicher Heiterkeit die Pflichten der Hausfrau und Mutter, die der Familie früh entriſſen war, erfüllen ſah, lernte er ihren Werth nur noch tiefer fühlen. Erſt jetzt erfuhr er, daß ſie nicht mehr frei, ſondern die Verlobte des Freundes ſei.

Die Ehrfurcht vor dem glücklichen Verhältniß der beiden Liebenden drängte alle Anſprüche der eigenen Liebesleidenſchaft zurück; die Freundſchaft mit Keſtner wuchs nur durch den gleichen Gegenſtand ihrer Liebe; ſie lebten inniger, denn je, idylliſche Tage zuſammen, zwiſchen die auch wieder der Gram und der Kampf der Entſagung die düſtern Schatten der Melancholie warf. „Ich mußte manchmal erſtaunen“, ſchreibt der ehrliche Keſtner an v. Hennings, „wie die Liebe ſogar wunderliche Geſchöpfe ſelbſt aus den ſtärkſten und ſonſt für ſich ſelbſtändigen Menſchen machen kann. Meiſtens dauerte er mich, und es entſtanden bei mir innerliche Kämpfe, da ich auf der einen Seite dachte, ich möchte nicht im Stande ſein, Lottchen ſo glücklich zu machen, als er, auf der andern Seite aber den Gedanken nicht ausſtehen konnte, ſie zu verlieren.“ Charlotten ſcheint der innere Kampf ganz erſpart worden zu ſein; ſie „wußte ihn ſo zu behandeln, daß keine Hoffnung in ihm aufkeimen konnte.“ Goethe hatte die gefahrvolle Verſuchung nicht zu beſtehen, bei ihr mehr als warme Freundſchaft zu finden.

Die vorliegende Briefſammlung giebt aus jener Zeit des Zuſammenlebens in Wetzlar nur einige unbedeutende Blättchen. Sie eröffnet ſich eigentlich erſt mit dem Momente, als Goethe den Entſchluß faßte, zu ſeiner und der Freunde Ruhe Wetzlar zu verlaſſen. Am Abende vor der ſchon beſchloſſenen Abreiſe hatte er mit ihnen das Geſpräch über den Zuſtand nach dem Tode, über Scheiden und Wiederſehen, welches der letzte Brief im erſten Theil des Werther, der auch die genaue Bezeichnung des Datums trägt, mit aller Wärme der Liebe geſchildert hat. In der Frühe des 11. September reiſ'te er ab, ohne irgendwo Abſchied zu nehmen; mit welchen Gefühlen, ſprechen die Briefchen aus, die er für Keſtner und Charlotten zurückließ. Das zweite derſelben, das im Facſimile beigefügt iſt, möge hier eine Stelle finden.

„Wohl hoff ich wiederzukommen, aber Gott weis wann. Lotte wie war mirs bey deinem reden ums Herz, da ich wußte es iſt das letztemal daß ich Sie ſehe. Nicht das letztemal, und doch geh ich morgen fort. Fort iſt er. Welcher Geiſt brachte euch auf den Diskurs. Da ich alles ſagen durfte was ich fühlte, ach mir wars um Hienieden zu thun, um ihre Hand die ich zum letztenmal küßte. Das Zimmer in das ich nicht wiederkehren werde, und der liebe Vater der mich zum letztenmal begleitete. Ich binn nun allein, und darf weinen, ich laſſe euch glücklich, und gehe nicht aus euren Herzen. Und ſehe euch wieder, aber nicht morgen iſt nimmer. Sagen Sie meinen Buben er iſt fort. Ich mag nicht weiter.“

In ſpäteren Briefen kommt er noch einige Male auf dieſen Abſchied zurück und begreift nicht, wie er ihm möglich geworden ſei; doch er iſt mit ſich zufrieden und ſieht darauf als auf eine „Heldenthat“ zurück. Die vom Herausgeber in der Einleitung mitgetheilten Tagebuchblätter Keſtner's ſchildern uns die Ueberraſchung und Betrübniß, welche ſeine plötzliche Entfernung bei den beiden Verlobten und Allen, die ihn gekannt und geliebt hatten, bis zu den kleinen „Buben“ herab, erregte. „Goethe war“, heißt es darin, „ſehr niedergeſchlagen weggereiſt. Nachmittags brachte ich die Billets von Goethe an Lottchen. Sie war betrübt über ſeine Abreiſe; es kamen ihr die Thränen beim Leſen in die Augen. Doch war es ihr lieb, daß er fort war, da ſie ihm das nicht geben konnte, was er wünſchte. Wir ſprachen nur von ihm; ich konnte auch nichts anders als an ihn denken.“

Gegen Ende des Monats kam Keſtner auf einige Tage zum

*) Vgl. Goethe's Leben von J. W. Schaefer, Bd. I. S. 137 ff.

Besuch nach Frankfurt, für beide „eine unbeschreibliche Freude“ — „er fiel mir um den Hals und erdrückte mich fast.“ Im November kam Goethe, der ein Geschäft in Friedberg zu besorgen hatte, nach Wetzlar und sah sich in dem geliebten Kreise „über seine Hoffnung liebempfangen.“ Von Frankfurt aus schreibt er nach seiner Rückkehr: „Ich habe wieder das Leben liebgewonnen, da das Erscheinen solch eines Elenden so trefflichen Geschöpfen Freude machen kann.“ Es war das letzte Wiedersehen der Freunde; auch Charlotten sah er erst nach mehr als vierzig Jahren wieder, als ihm nur noch eine schwache Erinnerung der Gefühle geblieben war, die einst ihr bloßer Name in ihm erregte. Die Dichtung fordert frühen Tod und überläßt der Wirklichkeit das langsame Verblühen und Verwelken des Schönen.

Die Briefe nach der Trennung schildern uns in lebendigsten Zügen, wie innig er mit seinen Geliebten in Wetzlar zusammenlebte. Die Schattenrisse der Beiden „schweben um sein Bett wie Engel Gottes“; selbst in Träumen, die in mehreren Briefen ausführlich beschrieben werden, erneuern sich die schönen Scenen der Vergangenheit. Er sendet kleine Zeichen liebevoller Anhänglichkeit hinüber und ist beglückt durch jedes Zeichen des Angedenkens, das er von dort erhält. Bald drücken seine Briefe ein glückliches, harmonisches Gefühl, bald eine bis zur Schwermuth gesteigerte Wehmuth und Liebebedürftigkeit aus. In dieser weichen Gemüthsstimmung machte die Nachricht von dem unglücklichen Ende des jungen Jerusalem, der sich in der Frühe des 30. Oktober, bekanntlich mit einer von Kestner geliehenen Pistole, erschoß, auf Goethe einen erschütternden Eindruck; er fühlte, daß er ebenfalls diesem Abgrunde nahe gewesen war, wenn er „mit hängerlichen und hängenswerthen Gedanken“ umging. Er bittet sogleich seinen Kestner um genauere Nachrichten über die Umstände seines Todes, welche dieser auch bald darauf in einer ausführlichen, hier abgedruckten Relation ertheilt; die in den Werther fast wörtlich aufgenommenen Zeilen, mit denen Jerusalem sich von Kestner die Pistolen „zu einer vorhabenden Reise“ erbittet, sind im Facsimile beigelegt. Die ersten Keime des Wertherromans mochten sich jetzt schon ansetzen; jedoch ward der Dichter durch die Vollendung des Götz und einige Nebenarbeiten, unter denen auch eines Lustspiels mit Gesang gedacht wird, zunächst in Anspruch genommen.

In dem inneren Kampfe, den der Werther darzustellen hatte, war auch für Goethe noch ein schweres Stadium durchzumachen. Gegen das Frühjahr 1773, wo Kestner eine Anstellung in Hannover erhalten hatte, nahte der Hochzeitstag heran. Dadurch wurden aufs Neue alle leidenschaftlichen Gefühle wieder rege gemacht. Zur Hochzeit will er nicht kommen, wünscht auch nicht, daß die Neuvermählten ihn in Frankfurt besuchen, weil er dann würde gehen müssen. Allein die Commission, die Trauringe zu besorgen, läßt er sich nicht nehmen und hält kaum seine Entrüstung zurück, daß sie ihm nicht zu allererst übertragen worden ist. Die eheliche Verbindung erfolgte einige Tage früher, als er erwartet hatte, am Palmsonntage 1773. Der Tag war ihm verschwiegen worden. „Gott seegn euch“ — schreibt er nach der ersten Nachricht von ihrer Hochzeit (man vergleiche den Brief im zweiten Theil des Werther vom 20. Februar) — „denn ihr habt mich überrascht. Auf den Charfreitag wollt ich heilig Grab machen und Lottens Silhouette begraben. So hängt sie noch und soll denn auch hängen, biß ich sterbe. Lebt wohl. Grüßt mir euren Engel und Lengen, sie soll die zweite Lotte werden, und es soll ihr eben so wohl gehen. Ich wandre in Wüsten, da kein Wasser ist, meine Haare sind mir Schatten und mein Blut mein Brunnen. Und euer Schiff doch mit bunten Flaggen und Jauchzen zuerst im Hafen freut mich. Ich gehe nicht in die Schweiz. Und unterund üb er Gottes Himmel binn ich euer Freund und Lottens.“

Außer dem Schattenriß bleibt ihm auch ein Ring von Lotten als Angedenken, und die Reste ihres Brautstraußes trägt er ritterlich am Hut, als er nach Darmstadt zu seinem Werk wandert. Aber es ist nur der Humor des schmerzlich Leidenden. Jeder seiner Briefe spricht es aus, wie einsam und verlassen er sich fühlt und im Angedenken an Lotte und an vergangene Zeiten Wehmuth und Trost schöpft, oft ungehalten, daß Kestner nicht ausführlich und häufig genug schreibt. Dabei bleibt die Theilnahme an dem Glück des jungen Ehepaars immer gleich lebhaft und innig; die entsagende Liebe ist zu neidloser Mitfreude geworden. Er macht es zur Bedingung, bei dem ersten Knaben Pathenstelle zu vertreten und ihn Wolfgang zu nennen und ist mit Geschenken zärtlich bedacht für die junge Mutter. „Und mein Pathgen ist wohl“ — schreibt er am 16. Juni 1774 — „und Mamagen wills auch bald wieder werden; ich schwöre Dir Lotte, das ist für meinen sinnlichen Kopf eine Marter, dich als Mamagen zu denken und einen Buben, der Dein ist und der einen seiner Namen durch meinen Willen trägt. Ich komme damit nicht zurecht, ich kann mir's nicht verstellen, und bleibe also dabey: Lotte, liebe Lotte, es soll alles seyn wie's war, und ist so ꝛc.“

Inzwischen war während des vorhergegangenen Winters „Werthers Leiden“ zur Reife gekommen. Bald nach dem Erscheinen des Götz deutet er (im Juli 1773) auf seine neue Arbeit hin, wenn er schreibt: „ich binn recht fleißig und wenns Glück gut ist kriegt ihr bald wieder was, auf eine andere Manier“ — und klagt, daß es so viel koste, in Wüsten Brunnen zu graben und eine Hütte zu zimmern. Deutlicher spricht der Brief vom 10. September: „Jetzt arbeit ich einen Roman, es geht aber langsam“ — und endlich im März 1774: „Wie oft ich bei euch binn, heißt das in Zeiten der Vergangenheit, werdet ihr vielleicht ehestens ein Document zu Gesichte kriegen.“ Man wird danach Goethe's Bericht, als sei Werther in vier Wochen geschrieben worden, in denen er sich völlig isolirt und die Besuche der Freunde verbeten habe, berichtigen oder etwa auf die letzte Redaction der sichtlich in verschiedenen Stimmungen niedergeschriebenen Briefe beschränken müssen. Mit einer rührenden kindlichen Vorfreude, seinen Geliebten eine Freude zu bereiten, indem er die Erinnerung ihrer Liebe und der miteinander verlebten glücklich-wehmüthigen Tage ihnen in dichterischer Verklärung vor die Seele führt, ohne die geringste Ahnung, sie verletzen zu können, sendet er eines der ersten Exemplare des Werther am 23. September an sie ab. Es klingt wie Zeilen des Werther, wenn er dabei an Lotte die Worte schreibt: „Lotte wie lieb mir das Büchelgen ist magst du im Lesen fühlen, und auch dieses Exemplar ist mir so werth als wär's das einzige in der Welt. Du sollsts haben Lotte, ich hab es hundertmal geküßt, habs weggeschlossen, daß es niemand berühre. O Lotte! —..... Ich wünschte iedes läs' es allein vor sich, Du allein, Kestner allein, und jedes schriebe mir ein Wörtgen. Lotte Adieu Lotte.“

Mit diesem Dichterfluge contrastirte ganz und gar der Eindruck, den der Roman bei den Freunden in Hannover hervorbrachte. Sich in diesem Roman, der so deutlich auf thatsächliche, zum Theil bekannte Verhältnisse hinwies, auf solche Weise vor das neugierige Publikum gebracht zu sehen, das in Kestner den trockenen, unliebenswerthen Albert und in seiner Charlotte die zwischen Liebe und ehelicher Treue kämpfende Geliebte Werther's erkennen würde, war für beide sehr verletzend; es schien Kestnern sogar für seine bürgerliche Stellung von Nachtheil sein zu können. Von dem, was andere Leser elektrisirte, fühlten sie, die dem Inhalte am nächsten standen, nichts. Statt des erwarteten Dankes, erfolgte zur größten Ueberraschung des Dichters ein Schreiben voller Vorwürfe, fast ein Absagebrief des Freundes. Das Fragment eines Kestner'schen Briefconceptes und ein Brief an v. Hennings, drücken stark genug die maßlose Verstimmung aus, die der Werther bei den Betheiligten erregte und sich auch noch auf das jüngere Kestner'sche Geschlecht vererbt hat.

Kaum erfuhr Göthe, was er angerichtet habe, als er in einem

köſtlichen, liebeerfüllten Briefe die Beleidigten um Verzeihung bat. „Ich will nichts“ — ſchreibt er im October an Keſtner und Lotte zugleich — „ich bitte euch, ich will nichts von euch hören, biß der Ausgang beſtätigt haben wird, daß eure Beſorgniſſe zu hoch geſpannt waren, biß ihr dann auch im Buche ſelbſt das unſchuldige Gemiſch von Wahrheit und Lüge reiner an eueren Herzen gefühlt haben werdet..... Ich ſchweige, nur die frohe Ahndung muß ich euch hinhalten, ich mag gern wähnen, und ich hoffe, daß das ewige Schickſaal mir das zugelaſſen hat, um uns feſter an einander zu knüpfen. Ja, meine Beſten, ich der ich ſo durch Lieb an euch gebunden bin, muß noch euch und eueren Kindern ein Schuldner werden für die böſe Stunden, die euch meine — nennts wie ihr wollt, gemacht hat. Haltet, ich bitt euch, haltet Stand..... Und, meine lieben wenn euch der Unmuth übermannt, denkt nur denkt, daß der alte eure Göthe, immer neuer und neuer, und jetzt mehr als jemals der eurige iſt.“ Zu dieſem warmen Ausdrucke der Freundſchaft geſellt ſich einige Wochen ſpäter noch das ſtolze Selbſtbewußtſein des Dichters, der, wie vormals beim Erſcheinen des Götz, ſo auch bei ſeinem Romane ſelbſt überraſcht war durch die mächtige Wirkung, welche ſeine Dichtung hervorbrachte. Der Brief vom 21. November iſt die Krone in der ganzen Sammlung; es iſt der Jüngling Goethe in der Glorie ſeiner Zukunft; es iſt, als käme zum erſtenmal die Ahnung ſeiner welthiſteriſchen Bedeutung über ihn. „O ihr Ungläubigen!.... ihr Kleingläubigen! Könntet ihr den tauſendſten Theil fühlen, was Werther tauſend Herzen iſt, ihr würdet die Unkoſten nicht berechnen, die ihr dazu hergebt!..... Ich wollt um meines eignen Lebens Gefahr Werthern nicht zurückrufen..... Werther muß — muß ſein! — Ihr fühlt ihn nicht, ihr fühlt nur mich und euch, und was ihr angeklebt heißt — und trutz euch — und andern — eingewoben iſt. — Wenn ich noch lebe, ſo biſt Dus dem ichs danke — biſt alſo nicht Albert — Und alſo — Gib Lotten eine Hand ganz warm von mir, und ſag ihr: Ihren Namen von tauſend heiligen Lippen mit Ehrfurcht ausgeſprochen zu wiſſen, ſey doch ein Aequivalent gegen Beſorgniſſe, die einem kaum ohne alles andere im gemeinen Leben, da man jeder Baaſe ausgeſetzt iſt, lange verdrieſen würden..... O du! — haſt nicht gefühlt wie der Menſch dich umfaßt, dich tröſtet — und in deinem, in Lottens Werth Troſt genug findet, gegen das Elend das ſchon euch in der Dichtung ſchröckt. Lotte, leb wohl — Keſtner du — halt mich lieb — und nagt mich nicht.“

Mit dieſem Briefe hat das dramatiſche Intereſſe des Liebesverhältniſſes zu Charlotte Keſtner ſeinen Abſchluß erreicht. Goethe hatte im Werther die Freuden und Leiden der letztvergangenen Jahre — (es gehört auch die Theilnahme an dem häuslichen Geſchick der Max Brentano dazu) — wie in einer Grabesurne, die er noch im letzten Momente mit feuriger Liebe in die Arme ſchließt, in die Gruft geſenkt und für ſich ſelbſt dadurch wieder Ruhe gewonnen. Mit der Liebe zu Lili Schönemann ging ihm bald ein neues Leben auf, das ſeiner Liebebedürftigkeit gewähren zu wollen ſchien, wonach er ſich geſehnt hatte. Mit Keſtner's ward ein freundſchaftliches Verhältniß zwar erneuert; allein der frühere Gehalt iſt dahin, und die Briefblättchen werden ſeltener. Er ſchrieb indeß auch von Weimar, ſelbſt von Rom aus, ſandte die Iphigenie und die erſte Sammlung ſeiner Schriften und berührte in einem ſeiner Briefe auch die neue Bearbeitung des Werther, bei der er die Schilderung des ehelichen Verhältniſſes zwiſchen Lotte und Albert etwas modificirte, um das, was dem Keſtner'ſchen Ehepaar anſtößig geweſen war, zu mildern. Noch der letzte herzliche Brief an Keſtner vom Jahre 1798 iſt ein Beweis, daß Goethe der alten Freundſchaft nicht ungetreu geworden war. Keſtner ſtarb am 24. Mai 1800. Mit Charlotten wechſelte Goethe noch einige Briefe, als ſie im Jahre 1803 nach der franzöſiſchen Occupation Hannovers ſich auf einige Zeit nach Wetzlar zurückgezogen hatte. Er ſah ſie zum erſtenmal wieder, als ſie 1816 ihre verheirathete Schweſter in Weimar beſuchte, und empfing ſie auf's Herzlichſte. Der Herausgeber war im Beſitz einiger der letzten Briefe an Charlotte Keſtner; es iſt zu bedauern, daß er durch die Rückſicht, als lägen ſie außer dem Kreiſe der Documente, welche der Titel dieſer Mittheilungen bezeichnet, ſich hat abhalten laſſen, ſie außer einem Fragmente, aus dem die alte Freundſchaft ſpricht, abdrucken zu laſſen, zumal da man bei der ſplendiden Ausſtattung des Buches mit dem Papier ſehr verſchwenderiſch umgegangen iſt.

Auf dieſe Andeutungen müſſen wir uns beſchränken; wir wünſchen den Leſer zu veranlaſſen, die Sammlung ſelbſt zur Hand zu nehmen und in dem Dichter des Werther zugleich den Menſchen noch mehr lieb zu gewinnen. Einer Analyſe des Romans, um Wahrheit und Dichtung zu ſondern, haben wir uns ganz enthalten, damit nicht unſere Relation zu einer Abhandlung werde. Nach der Herausgabe dieſer brieflichen Documente iſt Stoff genug vorhanden, um über Werther ein ganzes Buch zu ſchreiben.

Im Verlage von **Heinrich Schindler** in Berlin erſchien ſoeben:

Aus dem Tagebuche eines Jägers

von

Iwan Turghenew.

Deutſch von **Auguſt Diezert.**

kl. 8. geh. Preis 1 Thlr.

Zur Ergänzung des Titels bemerken wir, daß das Tagebuch poetiſche Schilderungen aus dem Natur- und Volksleben Rußlands enthält; in lyriſchen Charakteren und Verhältniſſen, die eben ſo hiſtoriſch treu als poetiſch individuell dargeſtellt ſind, ſehen wir die Eigenthümlichkeiten des Lebens und der Kultur aller Stände, von den höchſten bis herab zu den Leibeigenen, in großen und deutlichen Zügen veranſchaulicht, ſo daß das Werk ſich als eine ebenſo belehrende als unterhaltende Lektüre empfiehlt.

In demſelben Verlage erſchien ferner:

Mater dolorosa.

Erzählung von Karl Beck.

Zweite Auflage. Eleg. geh. kl. 8. Preis 1 Thlr. 15 Sgr.

Bei dem Erſcheinen der zweiten Auflage dieſes Buches nehmen wir von Neuem Veranlaſſung, den Literaturfreund auf dies neueſte Werk des beliebten Dichters aufmerkſam zu machen. Jede Buchhandlung hält daſſelbe vorräthig.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trowitzſch und Sohn** in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 24. Donnerstag, den 30. November. 1854.

Inhalt: Hermen. Dichtungen von Paul Heyse. — Aus dem Tagebuche eines Jägers von Ivan Turgenew. Deutsch von August Diezert.

Hermen.

Dichtungen von **Paul Heyse.**

Es sind jetzt vier Jahre, daß das Erscheinen der Tragödie „Francesca von Rimini" zuerst die Aufmerksamkeit der Kritik und des Publikums auf diesen jungen Dichter hinlenkte. Im Guten wie im Schlechten war jene jugendliche Arbeit wohl geeignet, ein lebhaftes Interesse in Anspruch zu nehmen, welches sich, wie das so Brauch ist, mehr in absprechendem Tadel als in aufmunternder Belehrung zu erkennen gab. Es kam hinzu, daß der Schein des Rechts auf Seiten der Tadler war. Der schöne Paolo hatte, in übergroßer Bruderliebe, für den häßlichen Lanziotto geworben und dieser, unter'm Schleier der Nacht, war dann in's Brautgemach geschlichen, um zu empfangen was sein war und — doch nicht. Auf diesem allerdings nicht gut zu heißenden Unterbau richtete sich die Tragödie auf — Grund genug, den Stab darüber zu brechen. Daß Feuer und Leben auf jeder Seite darin lohte, daß Zartheit und Leidenschaft ihre Sprache darin fanden, daß der Dichter keinem unsittlichen Kitzel gefröhnt, sondern die Lösung eines immerhin verzwickten Problems im Auge gehabt hatte, das übersah man, glaubte man zum Theil wohl gar übersehen zu müssen. Wir unsrerseits gehörten damals jener Minorität an, die nicht Lust hatte, das Kind mit dem Bade auszuschütten, sich mit Vorliebe dieser Arbeit zuwandte und hinter krassen, in die Augen springenden Fehlern, eine dichterische Potenz zu erkennen glaubte, deren Entwicklung abzuwarten, nicht aber selbstgefällig und tugendbequem zu vernichten sei.

Wir glauben mit unsrem Minoriäts-Urtheil im Recht gewesen zu sein. Im Laufe weniger Jahre ist aus einem vagen, tadelsüchtigen Interesse eine öffentliche Anerkennung geworden, und die Berufung des noch jungen Dichters in die Nähe des Münchner Hofes, hat dieser Anerkennung den schlagendsten Ausdruck gegeben. Es kann sich das Auge eines kunstsinnigen Fürsten, wenn er Umschau im deutschen Lande hält, unmöglich auf das Kleine und Unbedeutende richten und der Umstand, von ihm bemerkt zu sein, beweist gleichzeitig, daß man des Bemerktwerdens würdig war. Daß Paul Heyse noch jung an Jahren die Glücksbraut heimgeführt hat, die sonst, wie zur Verhöhnung, nur ohnmächtigem Alter angetraut zu werden pflegt, ist um so besser und umschließt eine doppelte Ehre, für ihn sowohl wie für seinen Berufer.

Fast gleichzeitig mit dieser Berufung erfolgte die Herausgabe der „Hermen", deren eingehenden Besprechung wir uns jetzt zuwenden. Wir können vorher die Bemerkung nicht unterdrücken, daß das Erscheinen dieser Dichtungen eine Eintrittskarte war, wie sie wenige vorzuzeigen haben. Die Einladung, die anfangs überrascht haben mochte, fand nachträglich ihre Erklärung durch das Siegel des Geistes, das diesem Buche aufgedrückt war.

Der Name „Hermen" wird durch ein Motto erklärt:

Laß uns, da Phöbus itzt mit angenehmen Blicken
Auf Blumen-Beete lacht, bei dieser Herme sitzen.
Du siehst, da schon das Haupt höchst menschlich ist zu schauen,
Den annoch rohen Fuß als Pfeiler zugehauen.
Du siehst und siehst auch nicht. Ein Anmuth-reich Gebüsche
Versteckt halb den Stein mit wohlbelaubter Frische.
So fing in Grächa die edle Bild-Kunst an,
Bis sie zu besserm Werk sich einen Muth gewann.

Diese prächtig-steifen Alexandriner, die Brockes verdiente gemacht zu haben (wenn er sie nicht wirklich gemacht hat), athmen bei all' ihrem Selbstbewußtsein „daß das Haupt bereits höchst menschlich anzuschauen sei", wiederum so viel Bescheidenheit und sind eine so wohlgelungene Mischung von Zopf, Schelmerei und Selbstpersiflage, daß man nach Lesung dieses Motto's den Titel Hermen nur noch appart finden kann und dem Verf. danken muß, das lange Register von Titeln und Namen um eine neue und gute Nummer vermehrt zu haben.

Dem Inhalte dieses Buches wollen wir chronologisch nachgehn, obgleich er nicht so geordnet ist, um den Entwicklungsgang des Dichters leichter und übersichtlicher verfolgen zu können. Wir treffen daher eine Theilung, wie sie sich aus dem Kern und Wesen der Dichtungen ergiebt, indem wir das Vorbereitende zur Linken und das Fertige und Gereifte zur Rechten stellen.

An Studien, die, wie verschieden auch von der Francesca, doch wiederum viele Vergleichspunkte mit derselben bieten, enthalten die Hermen zwei Arbeiten und zwar „Margherita Spoletina" und „Urica". Die erstere dieser beiden Dichtungen freilich, hat seit sie zuerst im Deutschen Musenalmanach erschien, unter der nachträglich umarbeitenden Hand ihres Verfassers, viel von ihren ursprünglichen Mängeln verloren und ist eigentlich im Lauf der Jahre aus einer Jugendarbeit zu einer Schöpfung reiferen Geschmacks umgedichtet worden. Aber es ist auch gerade wieder die Thatsache dieser Umdichtung, die dem Grundgedanken unsrer Besprechung Vorschub leistet, jenem Grundgedanken nämlich, daß die Entwicklung des Dichters rasch von Stufe zu Stufe geschritten ist und daß er es längst hinter sich hat, durch die Wahl eigenthümlicher Probleme und kecker, frappanter, den Philister absichtlich verletzender Situationen wirken zu wollen. Der Philister aber ist eigentlich „ein ehrenwerther Mann", und so trivial es sein mag mit ihm zu schwimmen, so mißlich ist es sich par excellence gegen ihn aufzulehnen. Es kommt dann doch der Punkt, wo er Recht hat und nicht das Genie. Die Romantiker, selbst der treffliche Arnim, sind an der Verachtung der Welt wie sie ist, gescheitert.

Die alte „Margherita Spoletina" entsprach in Stoff wie Behandlung so recht dem jugendlichen Geschmacke ihres Verfassers. Ein schönes Mädchen, daß sich wie einst Leander, allnächtlich in's Meer stürzt, um ihrem geliebten aber schwer verwundeten und des-

halb an sein Klippeneiland gefesselten Mönch Calegero zuzuschwimmen — welches Wasser auf die Mühle eines jungen Poeten, dessen Kraftbewußtsein, bevor es den ächten Weg fand, wenigstens Willens war, die ausgefahrene Straße des Althergebrachten nicht zu betreten. Der Gegestand war neu, wenigstens scheinbar, und die Situationen, die sich daraus ergeben mußten, paßten nothwendig mehr für Tizian als für Rubens: viel Fleisch und wenig Gewandung. So damals. Die Muse des Dichters ist seitdem keuscher geworden. Die Umarbeitung der „Margherita Spoletina" vermeidet mit vielem Takte jene Klippen, die, eben um ihrer Gefahr willen, fünf Jahre zuvor die noch unerprobte Kraft des Talentes reizten und über die Schaustellung des Nackten, die nicht unter allen Umständen anzupreisen ist, finden wir graziös einen verhüllenden Schleier geworfen. Nur die Mißlichkeit des Stoffs selber, der mehr verführerisch als schön ist, ist geblieben und im Hinblick auf diese schillernde Seite, dahinter sich doch ein Mangel verbirgt, möchten wir die Behauptung wagen, daß der Verf. jetzt Anstand nehmen würde dies Thema zu behandeln. Uebrigens sind wir dieser Behandlung schließlich die Erklärung schuldig, daß sie sich weit über diejenigen Einkleidungen desselben Stoffes erhebt, die andre unsrer neuesten Poeten versucht haben und die Schlußzeilen, wo wir das liebende, von ihren stolzen Brüdern betrogene Mädchen einem unvermeidlichen Tode entgegen schwimmen sehn, sind der Ausdruck einer ächt dichterischen Gewalt:

Das Licht führt in die Irre, weh!
Schwimmt langsam in die off'ne See
Und Margherita schwimmt ihm nach
Und weiter — weiter — landet nimmer —
Weiß nicht, daß vor ihr flieht der Schimmer.
Ihr Herz ist stark, ihr Arm wird schwach,
Bald haucht die Brust ihr letztes Ach.
Die Brüder rudern immerzu,
Die Fahrt geht grausig, still und stumm —
Ihr stolzen Männer, wendet um!
Das Schwesterherz ist längst zur Ruh.

Die zweite Dichtung, „Urica", wiewohl zwei Jahre später geschrieben und durch meisterhafte Beherrschung formeller Schwierigkeiten hervorragend, scheint uns dennoch mehr fast als die „Margherita Spoletina" einer Epoche der Entwickelung, des Suchens, des Nicht-Fertigseins anzugehören. Unter allen Sachen des Verf. scheint uns diese am wenigsten gelungen. Er ist hier nicht auf seinem Gebiet; das Historisch-Politische ist nicht seine Force und so gewiß, nach unserem Dafürhalten, bereits die Wahl des Stoffes eine unglückliche war, so gewiß hat hinterher dem Dichter das Material gefehlt, durch lebensvolle Gestalten und durch konkrete, der Wirklichkeit abgelauschte Schilderungen die Schwäche der Fabel selbst zu decken. Daß der Dichtung ein wirklicher Verfall zu Grunde liegt, kann an unserem Urtheil nichts ändern. Urica, eine junge Mohrin von St. Domingo, ist im Hause einer alten französischen Gräfin groß gezogen. Die Revolution bricht herein; die alte Gräfin und vor Allem ihr Sohn Etienne werden von der Macht der neuen Ideen mit fortgerissen und „égalité!", das Stichwort, das Glaubensbekenntniß von Millionen, wird auch zu dem ihren. Urica liebt den jungen Grafen; sie gesteht es ihm, weil sie seine Freundschaft für Liebe nimmt, und wird abgewiesen. Hieraus entwickelt sich eine Reihe leidenschaftlicher Scenen und Conflikte, deren Ausgang der Tod Etienne's und der Wahnsinn Urica's ist. Die eigentliche Quelle dieses Wahnsinns hat in der Verzweiflung darüber ihren Grund, daß ein französischer Graf für „égalité" schwärmen und dennoch — in Berücksichtigung seiner Nachkommenschaft — abgeneigt sein kann, eine Schwarze zu heirathen. Urica ist das ganze Gedicht hindurch in einem tiefen Irrthum darüber befangen, was eigentlich égalité sei und sie pocht auf Rechte, die kein Conventsbeschluß der Welt, und wenn St. Just im Verhältniß dazu zu einem ukermärkischen Grafen würde, jemals verleihen kann.

Etienne heirathet sie nicht, weil er sie nicht liebt, ob er sie nicht liebt, weil sie schwarz ist, ist wieder eine Sache für sich; wär's aber auch, so hat doch unter allen Umständen das Gleichstellungsprinzip mit den Sympathieen und Antipathieen seines Herzens nicht das Geringste zu schaffen. Man könnte zur Rechtfertigung des Dichters erwidern: „dieser Irrthum Urica's ist da, gewiß! aber eben dieser Irrthum ist poetisch." Ein Irrthum ist nur dann poetisch, wenn er schön ist und wir an ihn glauben, ein Irrthum aber, der einfach Thorheit oder aber eine bewußte Unklarheit ist, wohinter sich Verlangen und Leidenschaft verschanzen, ein solcher Irrthum ist nie interessant und hat zum Mindesten keinen Anspruch auf eine poetische Verherrlichung. So weit der Kern des Gedichts. Eine innige Vertrautheit mit der Zeit, in der die Sache sich ereignet, würde, wie wir schon hervorhoben, im Stande gewesen sein, durch äußeren Glanz den inneren Mangel weniger bemerkbar zu machen, aber diese Vertrautheit fehlt ersichtlich, und so flüchtet sich der Verf. hinter die blasse Allgemeinheit, von der nur noch ein Schritt ist bis zur poetischen Phrase. Dieser Umstand und die, selbstquälerischerweise gewählte schwere Form (die hinsichtlich ihrer Reimfülle der englischen Spencer-Strophe am nächsten steht) haben der Dichtung, deren vollendete Form wir eben so gern anerkennen, als wir wenig Gewicht darauf legen, einen Stempel, wir möchten sagen des Unkonkreten, aufgedrückt, einen Ausdruck, den wir am besten durch Citirung der ersten anderthalb Strophen klar machen, die sich da mit geistreicher Wendung behelfen, wo die Anschauung um vieles besser wäre. Wir lassen die betreffenden Zeilen gesperrt drucken:

Es war ein Schloß voll Geigenklang und Glanz
Im schlafenden Paris. Wie überwacht
Mit rothen Fenstern blickt es in die Nacht;
Und drinnen fiebert noch der heiße Tanz,
Wird noch geschwärmt, gelächelt und gelacht,
Da schon die Schatten aus den Gräbern steigen
Der Opfer, die der Tag hat umgebracht,
Und fluchend tanzen ihren Reigen.

Wer hört den Fluch? — Festordner ist der Wahn.
Die armen Schatten aus den Gräbern dort
Weis't er am Thore wie Gesindel fort,
Wie Bettler, die das Fest zu stören nahn ꝛc.

Wir haben hiermit die Jugendarbeiten des Verf. erschöpft. Die größere Hälfte des Buches, die uns noch zu besprechen bleibt, ist reif, und wenn wir mit in Rechnung bringen, daß seine nächste Dichtung „die Brüder" nur ein halbes Jahr später geschrieben wurde, als die Urica, so haben wir hier kaum eine Entwickelung, sondern vielmehr einen Sprung. Wir denken uns das so. Der Spätsommer des Jahres 1852 sah unseren Dichter auf der Reise nach Italien. Die beiden Dichtungen („die Brüder" und „Michel Angelo"), zu deren Besprechung wir jetzt übergehen, waren die letzten vor seiner Reise und wurden niedergeschrieben, während Auge und Herz bereits die Richtung in den schönen Süden nahmen. Es ist kein Zweifel, Erlebnisse zeitigen den Menschen; aber die Macht eines Erlebnisses reicht weiter, es wohnt ihm oftmals ein Zauber inne, der voraus wirkt und es giebt einen Brautstand des Glücks. Die Gewißheit, in Wochen, in Monaten Italien zu sehen, ist schon ein halbes Dortsein, und wir dürfen uns kaum noch wundern, in jenen beiden obengenannten Dichtungen einer Klarheit, Plastik, ja einer Klassicität zu begegnen, wie sie meist nur die späte Frucht eines italischen Aufenthalts zu sein pflegt.

Das Gedicht „die Brüder" würde allein schon ausreichen, uns das vorliegende Buch lieb und werth zu machen. Es ist vielleicht der bedeutendste Wurf, den der Dichter bis diesen Augenblick getha-

und nur darin, wir dürfen nicht sagen steht es zurück, sondern vielmehr nur weicht es ab von seinen späteren Dichtungen, daß in „den Brüdern“ der Dichter in einer gewissen Beziehungslosigkeit oder, was dasselbe sagen will, in einem rein äußeren Verhältniß zu seinem Stoffe steht, während die folgenden Arbeiten mehr oder minder Theile seiner selbst und ein äußerlich oder innerlich Durchlebtes sind. In keinem seiner Gedichte, weder vorher noch nachher, hat er jene völlige Objektivität, welche „die Brüder“ charakterisirt; und von jenen geistreichen Bildern, die immer auf Rechnung des Dichters und nicht der Sache kommen, und von denen die „Urica“ nicht eben zu ihrem Vortheil strotzt, finden wir hier keine Spur. Ruhig wie der Strom, der am Palaste Swen-Kongs vorüberfließt, fließt diese Dichtung dahin, ruhig und — doch unwiderstehlich mit fortreißend.

Die Fabel, wie sie sich aus Liederandeutungen des Schiking ergiebt, ist folgende. Prinz Ki, der tapfere Sohn Swen Kongs des Königs, kehrt heim von einem Siegeszug und mit ihm seine geliebte Braut, die Tochter des eben besiegten Fürsten. Swen Kong sieht und liebt sie; die Braut des Sohnes wird sein Weib. Schweigend aber gebrochenen Herzens verläßt Prinz Ki den Hof seines Vaters und zieht aus zu neuen Kämpfen und Siegen. Zehn Jahre vergehen, da ruft ihn der König zurück. Er kommt und sieht die schöne Swen Kiang, einst seine Braut und nun die Mutter eines Knaben, seines Bruders. Auf diesen Bruder jetzt überträgt er alle Liebe, die er je für Swen Kiang im Herzen trug, und rastlos unterweist er ihn

Wie man reiten müss' ein kleines Rößlein,
Weiß am Leib und kohlschwarz an den Mähnen,
Und er schenkt' ihm einen schlanken Bogen,
Elfenbeinern rothbemalten Bogen,
Und er lehrt' ihn nach den Vögeln schießen,
Fing ihm junge Füchse, bunte Schlangen.
Doch am Abend, wenn sie müde waren,
Lagerten im Gras sie dicht zusammen.
Dann in's horchbegierge Ohr des Knaben
Goß der Mann die Fülle der Geschichten,
Kriegesthaten aus dem Silberlande,
Märlein von dem wunderbaren Einhorn,
Von Hsiu-Yang, dem treuen Vogelpaare,
Das da stirbt, wenn es die Menschen trennen.

Aber voll Eifersucht belauscht Swen Kong die schönen Spiele brüderlicher Eintracht, und im Geiste bereits eine neue Schuld der alten zugesellend, spricht er zu sich selber:

Meines Weibes Sinn ist mir entfremdet,
Meines Knaben Herz wird mir entwendet,
Soll ich blöde zaudern, bis der Räuber
Meines Volkes Herz sich auch gewonnen?

Und die tückische Ermordung des Prinzen Ki reift rasch in seiner Seele zum Beschluß heran. Ein Traum verräth diesen Entschluß, Swen Kiang warnt den Prinzen vergeblich, da beschließt die Liebe des jüngeren Bruders, sich für den älteren zum Opfer zu bringen, und dem älteren, als er das blutige Opfer sieht, bleibt nichts als ein Rachekampf gegen die gedungenen Mörder, ein Kampf, in dem er sterbend siegt. Den Todespfeil im Herzen kehrt er mit der Leiche seines Bruders langsam heim und in die Halle wankend

Sieht dem Vater er in's greise Antlitz,
Legt den Knaben auf des Saales Teppich,
Und dann neben ihm in's Knie gesunken,
Spricht er dumpf: Da bring ich dir dein Opfer!
Jenen Tod, den du für mich bestimmtest,
Stahl mir dieses Kindes muthge Liebe,
Und ich fand den Tod, da ich ihn rächte.
Gute Nacht! ich folge meinem Liebling.

Mit diesen Worten zieht er den Pfeil aus der Brust und bricht zusammen. Der König sitzt regungslos; Niemand tritt ihm nah; am Abend ist er todt und kalt. Barbarenschwärme brechen in's Land

Denn es war kein Held mehr, der sie schreckte,
Plünderten die reichen Städt' und Schlösser,
Warfen Fackeln in das Schloß des Königs —
Und die Pracht des Schlosses brach zusammen,
Und der Maulbeergarten lag verwüstet;
Nur die Grillen, in dem Laub verborgen,
Zirpten klagend auf den öden Trümmern.

So schließt die Dichtung, uns meisterhaft an dieselbe Stelle zurückführend, von der aus bei Sonnenglanz und Himmelsbläue, bei Paukenwirbel und Fasanenschrei das despotische Hochzeitsfest, die Schuld, aus der sich alles Andere aufthürmte, seinen Anfang nahm, und dieselben Bilder noch einmal kurz an uns vorüberführend, begnügt sich der Dichter damit, einen Schleier über den lachenden Garten zu werfen und die Grille klagen zu lassen, wo einst die Luft von Glockenspielen klang.

Wir sind unserer Absicht untreu geworden, aber daß wir es geworden sind, darin liegt unsere beste Kritik und unser sprechendstes Lob. Wir gedachten den Inhalt des Gedichts in möglichster Kürze wieder zu geben, aber wir haben uns nicht nur zu einer Breite hinreißen lassen, die gegen unseren Wunsch und Willen war, sondern wir haben auch, zögernd zwar und doch wiederum gern, zu Citaten gegriffen, weil wir's nicht über uns gewinnen konnten, das in Versen so schön und so präcis Gesagte in eine nachhinkende Prosa zu übertragen. Es ist schwer, mit Manier das zu leben, was man einfach schön und makellos findet. Als wir „die Brüder“ zum ersten Mal vortragen hörten, saßen wir, als die Mitte des Gedichts herangekommen war, in athemloser Erwartung, jeden Augenblick fürchtend, daß ein einziger mißglückter Zug, ein einziges mattes oder verfehltes Wort den Zauber stören könnte, der uns umstrickte, und der um so lieblicher war, je mehr wir uns desselben bewußt waren, — aber der Mißklang blieb aus, harmonisch verlief die Dichtung bis auf das letzte Wort und wir athmeten auf, als sei eine Gefahr an etwas plötzlich Liebgewonnenen glücklich vorübergegangen. So soll es sein: unsere Theilnahme soll einen Höhegrad erreichen, daß sich die Furcht ihr zugesellt, und der Schluß soll uns mit einer Freude erfüllen, die um so erquickender ist, je lebhafter die Furcht war, die ihr vorausging. Es ist eine Art Jubel nach der Schlacht. — Man hat „den Brüdern“ vorgeworfen, es sei eine chinesische Geschichte und absprechend hinzugesetzt: was gehen uns die Chinesen an? Wir wollen nicht gerade behaupten, daß dieselben Vorgänge und zwar in eben dieser Schroffheit an jedem Punkte der Welt möglich wären, nichtsdestoweniger ist es, auch nicht zum kleinsten Theile, etwas specifisch Chinesisches, sondern vielmehr etwas durchaus und allgemein Menschliches, was uns beim Lesen dieses Gedichtes im tiefsten Herzen rührt. Es ist das alte Lied von unglücklicher Liebe, von Schuld und Opfertod, was uns daraus entgegenklingt, aber wie es klingt, das ist es, und diesem Wie gilt unser freudiges, unbedingtes Lob. Noch eins. Es ist ganz insonderheit diese Arbeit, die uns mit unerschütterlichem Vertrauen auf den außergewöhnlichen Beruf des jungen Dichters erfüllt. Seine Beziehungslosigkeit zu dem zufällig an ihn herangetretenen Stoff läßt uns diesen Ausspruch thun. Nur die kleinere Kraft gefällt sich in Selbstbespiegelung und in protenshaftem Hervortretenlassen des eigenen Ich, — der größere Dichter aber erfaßt das Leben und die Geschichte, wie beide an ihn herantreten, und begeistert durch den Stoff, giebt er diesem wiederum von seinem eigenen Geist und drückt ihm das Gepräge desselben als seinen Stempel auf.

(Schluß folgt.)

Aus dem Tagebuche eines Jägers von Ivan Turghenew.

Deutsch von **August Viedert.**

Berlin, 1854. Verlag von Heinrich Schindler.

Es ist nicht unsere Sache, den culturgeschichtlichen Gewinn aus diesem in mehr als einer Hinsicht merkwürdigen Buche zu ziehen. Wir bekennen, daß wir uns nicht einmal zu beurtheilen unterfangen, ob der Verfasser das, was uns als seine größte Kraft erscheint, seiner Nationalität verdankt oder dem Studium desjenigen Franzosen, an den er jedenfalls erinnert. Von der neuen, durch Puschkin begründeten Romantik, unterscheidet ihn seine Schlichtheit und ungezierte Hingabe an die Erscheinung auf das Vortheilhafteste. Er steht durchaus auf der populären Seite. Hie und da weht ein Klang des Kolzow durch eine dieser Skizzen, und in der Kraft der Charakteristik ist er dem großen Lustspieldichter Gogol wenigstens ebenbürtig. Nicht dringender als dieser empfindet er auch das Bedürfniß einer runden Composition. Und freilich wird dieser Mangel eher ihm, als dem Dramatiker nachgesehen werden, wenn überhaupt ein so bescheidener Titel, wie der oben angeführte, weniger verspricht als gehalten wird. Denn man erwarte keine flüchtig hingeworfenen Schilderungen, die nur durch den Stoff Interesse hätten, Jagdabenteuer, landschaftliche Scenerie mit einiger Staffage u. dergl. Diese Lebensbilder aus der Provinz, Dorfgeschichten, Charakteristiken und wie man sonst die einzelnen Mittheilungen nennen mag, sind mit der feinsten, liebevollsten Kunst im Einzelnen ausgearbeitet. Es ist nicht das Auge des Touristen, dem wir diese Beobachtungen verdanken, sondern die Seele des Dichters, eines Dichters, der über der Bildung der guten Gesellschaft und dem Witz der Conversation die Innerlichkeit des Gemüths nicht verloren hat. Die gesunde Wärme, die Turghenew in seine Schilderungen ausströmt, erhält die Darstellung rein von jener Sentimentalität, die alle Umrisse verwischt und jede künstlerische Form unmöglich macht. Und unter so vielen verrotteten Zuständen und trostlosen politischen Traditionen ist der Seitenblick auf die Natur dessen, der sie uns vorüberführt, auf diese Frische, Feinfühligkeit und männliche Kraft, eine wahrhafte Erquickung und Beruhigung.

Das novellistische Interesse wird hie und da so stark, daß man sich fast versucht fühlt, mit dem Dichter darüber zu rechten, warum er diesen und jenen erschütternden Stoff nicht wirklich mit aller Ruhe der eigentlichen Darstellung, sondern lieber in seiner Art, sprungweis, andeutend, als Tagebucherinnerung an die Gelegenheit, wo er diese Geschichte erfuhr, überliefert habe. So ist z. B. gleich die erste Skizze „Peter Petrowitsch Karataew" von einer solchen sittlichen Gewalt und so hinreißender Tragik, daß jeder Andere ihre einzelnen Momente auszubeuten, nicht versäumt haben würde. Wer weiß auch, ob wir ihr nicht noch einmal auf deutschen Brettern oder in deutschen Versen begegnen. Hier aber offenbart sich Turghenew's innerste Natur und die Begebenheit ist ihm nur in so weit wichtig, als sie die Person, mit der er es gerade zu thun hat, charakterisirt. Der Mensch steht ihm in erster, das Schicksal in zweiter Linie. Eine Menge von Ereignissen werden in diesen Blättern angerührt, die den Keim zu ganzen Romanen in sich bergen. Unser Dichter ist gegen diese Fruchtbarkeit unempfindlich. Seine größte Lust, weil seine größte Meisterschaft, ist, uns etwa in einen gefüllten Saal zu führen und die Personen der Gesellschaft mit kurzen, scharfen Lichtern zu beleuchten. Er ist dann vom unerschöpflichsten Humor, von einer bezaubernden Lebendigkeit, die uns spielend in die innersten Geheimnisse der Umgebung einweiht. Und mitten unter den lächerlichen oder widerwärtigen Figuren tritt dann das Bild eines schönen, ernsthaften Mädchens, oder eines schönen, verkannten, armen Freundes hervor, und giebt uns die volle Gegenwart des Lebens zu empfinden, in welchem die Gegensätze eine wunderliche Nachbarschaft halten. Dann eine Anekdote, ein kurzer biographischer Abriß, ein dunkler Ton des Schmerzes, der Klage, des Mitgefühls und der Dichter bricht ab und verläßt uns vielfach angeregt, verwundert, zwischen Lachen und Weinen.

Die Krone dieser Charakterschilderungen ist die letzte Skizze, die den Namen „der Hamlet des Stschigrow'schen Kreises" sehr uneigentlich führt. Von einem Hamlet ist hier nicht die Rede, mag auch die geschilderte Person sich selbst so nennen. Der Dichter erzählt seine Begegnung mit einer jener „mittleren Naturen", deren Geist gerade so weit reicht, um seine eigne Dürftigkeit zu beklagen, nachdenkliche, aufrichtige Köpfe, die wissen, ein wie gutes Ding es um eignes Gesicht ist, und die doch keines erschwingen können, so viel Gesichter sie schneiden.

Gedankenarm — ein traurig Loos.
Viel besser doch — gedankenlos!

Mit ergreifender Wahrheit ist der Zustand eines solchen ehrlichen Mannes geschildert, der aus Respect vor dem Originellen und Großen sich selber so sehr herabdrückt, daß er zuletzt eine wahre Wollust empfindet, auch von Andern gedrückt und gedemüthigt zu werden, wenn er auch diese Andern zehnmal übersieht; denn es ist ihm wohl, wenn man ihn ebenso verachtet, wie er sich selbst; dies ist die einzige Stärke, auf die er pochen kann, die einzige Art, wie er wieder zu Respect vor sich selbst kommt, weil es in solcher Selbstgeringschätzung Wenige ihm gleich thun. Glänzend ist der Styl der Selbstironie, diese bittere Suade, die fast witzig wird, gerade so viel als sie sein darf, ohne den Mann zu einem ungewöhnlichen Kopf zu machen, diese rührende Offenheit, die den Armen überkommt, und in der er von seiner Erniedrigung wie von einem Schicksal spricht, gegen das er nicht murren dürfe. Es ist die alte, heilige Ehrfurcht vor dem Glück, gegen die sich nur flache Menschen verhärten, und die hier eine tiefere Natur um alles Gleichgewicht bringt.

Der Styl dieser Charakterzeichnung hat uns vielfach so stark an Diderot, besonders an den neveu de Rameau erinnert, daß wir wenigstens darauf hindeuten müssen. Dieselbe Art, Gespräch oder besser Bekenntniß mit kurzen persönlichen Notizen zu durchflechten, die den Redenden zeichnen, seine Geberden, seinen Ausdruck und auch wohl den Antheil des Hörers mit hineinziehn. Sogar das Thema ist im Grunde eines; nur tritt die Person des Neffen bei Diderot als Curiosität auf und Turghenew's Wassili Wassiljitsch ist ein Typus. Es würde uns freuen, wenn das Erscheinen dieses Buches eine literarische Gattung wieder anregte, für die der Sinn oder die Begabung leider bei uns erloschen scheint. Freilich hat die pedantische Koketterie J. J. Engel's dieselbe nicht eben auf die Länge empfehlen können.

Ueber die Uebersetzung ist nur zu sagen, daß sie in den schildernden Partien flüssig und gelungen ist, aber nicht ausreicht, wo die Conversation in den Vordergrund tritt. Am ungeschicktesten ist der Verfasser, wo er sich bemüht, naiv oder derb die Sprache des gemeinen Manns zu sprechen. Der zweite Band, der am Ende des Buches verheißen ist und hoffentlich nicht auf sich warten läßt, wird Gelegenheit geben, diesen Mängeln zu steuern.

Welt und Zeit. Im Verlage von **Heinrich Schindler** ist so eben erschienen: **Welt und Zeit.** Aus dem Nachlaß eines russischen Diplomaten. Herausgegeben von Levin Schücking. — Ein erfahrener, vielseitig gebildeter Weltmann giebt hier in einer Anzahl von 565 Denksprüchen einen reichen Schatz von feinen Beobachtungen und Lebensmaximen, welche eben so durch ihre treffenden Wahrheiten, als durch die Prägnanz der Form anziehen.

Verlag von **Heinrich Schindler** in Berlin. — Druck von **Trewitsch und Sohn** in Berlin.

Literatur-Blatt

des

Deutschen Kunstblattes.

№ 25. Donnerstag, den 14. December. 1854.

Inhalt: Hermen ꝛc. (Schluß.) — Neue Dramen. V. Meleager, eine Tragödie von Paul Heyse. — Gedichte von J. G. Fischer.

Hermen.

Dichtungen von Paul Heyse.

(Schluß.)

Die nächste Arbeit ist der „Michel Angelo". Der Fuß des Dichters weilt noch in der Heimath, aber seine Gedanken sind schon jenseits der Alpen, und die Vorstudien, die er macht, um reif für jedes feinste Verständniß die hohe Schule Italia zu beziehen, gestalten sich für ihn, wie es sich für einen Dichter schickt, selbst wieder zum Gedicht. Der in gereimten fünffüßigen Jamben geschriebene Monolog (diese Form wählte der Verf.) hat als Inhalt die Liebe Michel Angelo's zur Vittoria Colonna, Gemahlin des Marchese von Pescara. Am Todestage dieser, als der Maler eben aus dem öden Trauerhause heimkehrt, erzählt er, in Ermangelung eines anderen Vertrauten und weil er sprechen muß, seinem getreuen Diener Urbino die Geschichte seines Herzens. Der Kern dieser Geschichte und der Grundgedanke des Gedichts, um dessen Geltendmachung es dem Verf. vor allem zu thun war, ist der: daß keine Vorzüge des Geistes und Herzens den ächten Künstler über die Häßlichkeit der Erscheinung trösten können, und daß er nur lieben kann, was schön ist. Vittoria Colonna ist häßlich; seine Seele und seine Sinne bestehen einen schweren Kampf, bis endlich das Auge über den Zug des Herzens siegt. Es ließe sich über die Allgemeingültigkeit dieses Satzes streiten, aber die Künstler werden sicher für ihn eintreten und nur sie sind, dem Stoff dieses Gedichts gegenüber, competent. Es ist eben Michel Angelo, der spricht, und die Stimmung, die über dem Ganzen liegt, der stolze, selbstbewußte Ton, die hervorbrechende starke Empfindung und dann wieder der Schmerz und die Bitterkeit dessen, der

> als er jung war, Einsamkeit begehrte,
> und ihrer hat nun ein gehäuftes Maaß,

macht an vielen Stellen die Täuschung vollkommen und läßt uns wähnen, die Stimme des alten Malerfürsten wirklich zu vernehmen. Nur eine einzige Wendung, die uns eine Zwiespältigkeit in den Lauf der Dichtung zu bringen scheint, wünschten wir beseitigt. „Eine Künstlernatur kann über die Häßlichkeit der Form nicht hinweg," — das ist das Grundthema des Gedichts. Von dem Augenblick an aber, wo der Verf. seinen Michel Angelo sagen läßt:

> Geselle Zeitliches nicht nah zu Dir,

zieht er einen zweiten, wesentlich verschiedenen Gedanken mit in seine Dichtung hinein. Worauf er eigentlich aus ist, das lautet: „Geselle Häßliches nicht nah zu Dir", und während er, prosan zu sprechen, gegen jede Heirath eines Künstlers mit einer häßlichen Frau sich erheben will, spricht er in jener Zeile aus, daß es für den Künstler das Beste sei, überhaupt keine zu nehmen. Vielleicht irren wir nicht in der Annahme, daß der Dichter an diese Arbeit ging, als er, statt seinen Gedanken völlig zu beherrschen, selbst noch unter der Herrschaft dieses Gedankens war. Die Gestalt des Michel Angelo ist aus einem Guß, nicht so, wenn man uns das Wort verzeiht, die Tendenz des Gedichts.

Die Puppentragödie „Perseus" trägt, auf dem Titelblatt bereits, die Angabe: Rom, 1852. Es mag auf den ersten Blick überraschen, daß „die ewige Stadt" im Herzen unsres Dichters keine andre Erstlingsfrucht zeitigte, als eine Puppentragödie, vielleicht aber ist das Faktum viel erklärlicher und natürlicher, als es einer oberflächlichen Betrachtung erscheint. Wir zweifeln keinen Augenblick daran, daß der Verf. des „Perseus" bei seinem ersten Gange über das Forum romanum oder beim ersten Besuche St. Peters und des Vatikans, in eben so viele Ausrufe der Bewunderung ausgebrochen ist, als nur je ein deutscher Landsmann, der über die Alpen zog, aber er ist sich zu gleicher Zeit auch klar darüber gewesen, daß die Aufzählung und klassisch-breite Motivirung dieser Ach's bereits zu einer kaum übersehbaren Literatur angeschwollen ist, und hat nur deshalb, in empfehlenswerther Abgeneigtheit gegen die bloße Wiederholung von längst gesagten Dingen, es vorgezogen, sich mit seinem Staunen privatim abzufinden. Der Verf., wenn wir ihn recht beurtheilen, ist vor nichts so sehr auf der Hut, als vor der Trivialität, und selbst sein Talent dürfte daran gescheitert sein, der Bewunderung beim ersten Anblick des Colosseums neue Worte zu leihn. — Aber wir gingen weiter und sprachen es bereits aus, daß diese Puppenkomödie ein viel weniger fremdartiges oder gar gesuchtes Produkt sein dürfte, als es Diesem und Jenem vielleicht erscheint. Nach unserm Dafürhalten war es durchaus kein burlesker Einfall oder gar eine souveräne Laune, was diese Arbeit entstehen ließ, sondern wie eine Perseus-Statue leicht möglicherweise die äußere Anregung dazu geben konnte, so glauben wir auch zwischen den Zeilen einer Stimmung begegnet zu sein, der eine poetische Beichte Bedürfniß war. Sollten wir diesem Stücke einen Platz anweisen, so würden wir es nicht in die Reihe geistreicher Scherze, sondern vielmehr allerernstester Bekenntnisse stellen. Perseus liebt die Medusa, aus deren Blut der Pegasus entsteht, — Hinweis genug, als was der Dichter die Medusa aufgefaßt haben will. Der erste Akt (der vor der Rache der Minerva spielt) malt uns das schnelle Erwachen der Liebe zwischen Perseus und Medusa. Kasperle, der Träger jener Art gesunden Menschenverstandes, der Unverschämtheit für Witz nimmt, ist eine glückliche Mischung von Leporello und Carlos (im Clavigo) und dem, seine Tour machenden Perseus, von der Minerva als Begleiter mit auf den Weg gegeben. Er unterzieht sich seiner Aufgabe, den poetischen Ueberschwang des jungen Helden durch sogenannte praktische Auffassung der Verhältnisse zu dämpfen, mit anerkennenswerthem Geschick. Dennoch vergebens; die Schönheit und Leidenschaft der Medusa ist mächtiger als er, und Perseus ist in Gefahr eine poetische Parthie zu machen, der Poesie selbst seine Hand zu reichen. Aber Minerva, in tyrannischer Allweis-

heit, hat es beſſer, in ihrem Sinne beſſer mit ihm vor, ſie erſcheint unter Donner und Blitz, verwandelt den ſchönen Kopf der Meduſa in ein Schlangenhaupt und Perſeus ſelbſt zieht gegen das Ungeheuer aus, im Kampf es zu tödten. Er thut's und feſtigt das verſteinerte Haupt der Erſchlagnen in ſeinen Schild. Heitre Tage kommen! Minerva anordnend, alles zum Guten lenkend und ihren Liebling zu den Plüſchſophas des Lebens führend, hat die Hand des Helden in die Hand der ſchönen Andromeda gelegt und Perſeus beſitzt Alles, was die Welt zu bieten vermag, nur Eines nicht — Meduſen. Inmitten ſeines Glücks und Reichthums, inmitten ſeiner Liebe ſelbſt verzehrt er ſich vor Sehnſucht, bis endlich er hinauszuziehen beſchließt, zu neuen Kämpfen und neuer Gefahr, und in die Waffenkammer hinanſteigt, um ſich zu rüſten. Als er den alten Schild, mit dem verhangnen Haupte, erblickt, treibt's ihn unwiderſtehlich, noch einmal in das Antlitz zu ſehen, das ihm einſt alles war, dem er angehören wollte — er thut's, und den Schleier hinwegnehmend, iſt er verſteint. Unſre Wiedergabe vom Inhalt des Stücks entſpräche nicht ihrem Zweck, wenn ſie noch eines Commentars bedürfte. Wem ſie genug giebt, der wird ſich angeregt fühlen durch die Schönheit und Neuheit der dem Stücke zu Grunde liegenden Idee, und wenn wir etwas daran auszuſetzen hätten, ſo wäre es das, daß der Verfaſſer in den Zwiegeſprächen zwiſchen Perſeus und Kasperle die Anklänge, wenn auch alleräußerlichſter Natur, an Fauſt und Mephiſto nicht hinreichend vermieden hat. Wir wiſſen ſelbſt am beſten, daß auf ſolche ganz äußerliche Verwandtſchaft nicht viel Gewicht zu legen iſt, aber es iſt mit jungen Poeten wie mit jungen Mädchen: ſie müſſen auch den Schein meiden.

„Die Furie" iſt der Titel einer in Diſtichen geſchriebenen reizenden Erzählung, die, ohne ihre Moral aufzudrängen, doch neben der Phantaſie des Leſers auch ſein Nachdenken lieblich beſchäftigt. Die Furien brauſen in Sturm und Wetter über das Land; eine derſelben verliert ihren Schuh, und da ſie der Dichter uns mit den Worten ſchildert:

> Jung noch war ſie und nicht ſo ganz in die Rache verloren,
> Daß ſie des Schuhes Verluſt hätte geringe geſchätzt,

dürfen wir uns nicht wundern, ſie den Furienzug verlaſſen und beim Schuſter Diiphilos zur Reparirung des Schadens eintreten zu ſehn. Während dieſer ihr den Schuh macht, erzählt er ihr von ſeiner Liebe zur ſchönen Lykoris, und die Furie hört dieſem Geplauder ſo aufmerkſam und theilnehmend zu,

> „daß ihr die Rinde ſogleich ſchmelz von dem Herzchen gelind."

Sie erhebt ſich ſogar vom Schemel, um dem liebenden Schuſter einen Kuß zu geben. Dies ſieht die eben eintretende Lykoris, und vor Eiferſucht ſelbſt zur Furie werdend, ergreift ſie die am Boden liegende Geißel, um das vermeintlich buhleriſche Paar, nachdem ſie es auf's Heftigſte geſchmäht, auch noch zu züchtigen. In dieſem Augenblick brauſ't der Furienzug, der die eine der Schweſtern inzwiſchen vermißt hat, durch das Zimmer des Diiphilos, und die Geißel in Händen der tobenden Lykoris erblickend, entführen ſie dieſe, während die bekehrte, zur Liebe erwachte Furie, als Braut, an Stelle Jener, zurückbleibt. Dies zierliche Geſchichtchen iſt von einer außerordentlichen Sinnigkeit und wir bezeichnen es am beſten, wenn wir es, ſeinem Gedanken nach, ein heitres Seitenſtück zum Götheſchen „Gott und die Bajadere" nennen. Hier wie dort iſt es die ſtille, anſpruchsloſe Liebe, die rettet, und die demuthvolle Furie, geſchmiegt an das Herz des Diiphilos, rührt uns kaum minder, als der Moment, wo wir die Bajadere gen Himmel ſchweben ſehn und mit einſtimmen in die Worte:

> Es freut ſich die Gottheit der reuigen Sünder;
> Unſterbliche heben verlorene Kinder
> Mit ſeurigen Armen zum Himmel empor.

Wir wenden uns nun der letzten Arbeit des Buches zu, den „Idyllen von Sorrent". Es ſind Tagebuchblätter, die uns nun Theil nehmen laſſen an dem Glück und all der Schönheit, die ſich einſt dem Dichter an dieſer vielgefeierten Küſte erſchloſſen. Auch er feiert den Platz, die Stelle, wo das Herz und Sinne labende Leben des Südens zum erſtenmale ſich voll und ganz vor ihm aufthut, aber er nimmt aus der Schönheit der Umgebung doch nicht mehr als den Rahmen und das Erlebniß, die Menſchen bleiben ihm das Weſentliche. So haben wir denn in dieſen Idyllen nicht bloße, etwa in Platenſcher Weiſe entworfene Landſchaftsgemälde, drin ſich kleine, unſicher gezeichnete oder doch ſtereotype Figuren bewegen; ſondern Genrebilder, zierlich jetzt und dann wieder kräftig bis zur Derbheit, bieten ſich uns dar, alle wiederum loſe aneinandergereiht mit Hülfe eines Romanfadens, der ſich hindurchzieht. Dieſer Roman iſt nicht erheblich und dürfte hinter dem ſonſtigen Compoſitionstalent des Dichters zurückbleiben; aber es ſind in dieſem Fall auch ganz entſchieden die Details, die einzelnen Scenen, die in den Vordergrund treten und uns faſt vergeſſen machen, daß mit dem Ganzen mehr noch, als eine Reihe bunter, lachender Bilder gegeben ſein ſoll. Die Novelle und ihre Entwicklung iſt hors d'oeuvre; kann und will man ſie aber nicht als ſolches faſſen, ſo ließe ſich vielleicht der „Onkel" bemängeln, der, obwohl vorher ſchon genannt, doch als eine Art Deux ex machina erſcheint, um dem Herzen der bereits ſtark engagirten Mariuccia als eine Abſchlagszahlung auf den Beſſeren (den Poeten ſelbſt) zu dienen. Aber uns perſönlich iſt die Löſung dieſes reizend geſchilderten Verhältniſſes zwiſchen Don Pavolo und dem neapolitaniſchen Mädchen immer als etwas Nebenſächliches erſchienen; das Bewußtſein begleitete unſre Lektüre, daß es ſich überhaupt löſen müſſe, und in dieſer Vorausſetzung waren wir ſorglos darüber, in welche Form dies „muß" ſich kleiden werde. Die Treue Pavolo's, ſeine Liebe zur Braut, die er jenſeits der Berge zurückgelaſſen, das alles iſt uns ſchon in den erſten Kapiteln, die dem Auftreten der Mariuccia vorausgehn, ſo warm und innig vom Dichter ſelbſt geſchildert worden, daß die Möglichkeit eines ernſten Kampfes uns keinen Augenblick beſchleicht und wir in dem heitren Vertrauen weiter leſen: das Herz des Dichters wird den Ausweg ſchon finden. Daß er ihn finden muß, macht uns gleichgültig dagegen wie er ihn findet. Wir hoben ſchon hervor, daß es die einzelnen Scenen und Bilder ſind, die dieſer Dichtung ihren Reiz verleihen, und wir thun, nachdem wir über den Verlauf des Ganzen geſprochen, eigentlich alles, was uns noch zu thun übrig bleibt, wenn wir, zu Nutz und Frommen unſrer Leſer, auf jene Einzelnheiten aufmerkſam machen, die uns vorzugsweiſe angeſprochen haben. Vor allem nennen wir das 5. Kapitel. Die Schilderung der Familie, in der der Dichter lebt, und inſonderheit des Stammhalters Franceſco, iſt überaus ergötzlich, doch wird ſie gleich darauf in den Schatten geſtellt durch das Auftreten Mariuccia's und jene liebliche Scene, wo ſie vom Balkon herab Blumen in den Schooß eines ſchlafenden Kindes wirft, das nun erwacht und, die zurückgebogne Mariuccia nicht erblickend, im Glauben lebt, daß die Blumen vom Himmel gefallen ſeien. Hieran ſchließt ſich das 6. Kapitel, mit der Anſprache an den geraubten Zoccolo der Mariuccia und einer tragikomiſchen Abhandlung über das Loos der Zocceli überhaupt, — ein heitres Spiel, das im Verlauf der Dichtung nur noch durch die Schilderung des Kirchgangs und der Maiandacht (Kapitel VIII.) übertroffen wird, die alle Tage im Monat Mai zu Ehren der heiligen Jungfrau abgehalten wird. Mit Citirung unſrer Lieblingsſtelle aber (aus dem 3. Kapitel) ſei es uns vergönnt, dieſe Beſprechung zu ſchließen. Luiſa, die Tochter des Hauſes, in dem Don Pavolo lebt, neckt ihn ſeit lange (auch heut) mit ſeiner Liebe zur Mariuccia und jetzt die Schnur in die Hand nehmend, daran ihr Bruder, auf dem flachen Dach des Hauſes, einen Drachen (Ko-

meten) steigen läßt, ruft sie den Dichter herbei, und dieser selbst nun schildert ihr Zwiegespräch wie folgt:

Seht, Don Pavolo, rief sie, so seid ihr Männer, wie dieser
Schöne Komet; auch euch regt und beweget ein Wind.
Eben da weht's ein wenig vom Meer, gleich dreht sich der Vogel,
Und doch schien er zuvor fest wie der Himmel zu stehn. —
Aber ich lacht' und erwiederte flugs: Nein, gute Luisa,
Sondern die Männer getreu sind sie wie dieser Komet.
Wie du jetzt am Schnürchen den flatternden lenkest, so lenkt mich
Fern im Norden und hält immer die Liebste mich fest.
Jetzt wohl schweif' ich ein Weilchen in diesen gesegneten Lüften,
Wiege mich über dem Meer, steig in die Berge hinan;
Aber ich fühle den Faden, und zieht sie ein weniges fester,
Siehe, so kehr' ich im Nu heim von der schwankenden Fahrt.
Zieh nur einmal, so wirst du gehorsam finden den Irrling,
Zieh ihn heran, — er stürzt dir vor die Füße gewiß. —

Wir überlassen es dem Leser, zu entscheiden, ob es mehr die überall hervorleuchtende Innigkeit der Empfindung oder das zierliche, geistvolle Spiel ist, dem immer neue Wendungen zu Gebote stehen, was dieser Stelle ihren Reiz verleiht, und nur darin wünschten wir am Schlusse mit ihm einig zu sein, daß es lediglich die Ueberzeugung von einer Poetenschaft aus dem Vollen und Ganzen gewesen ist, was uns zu dieser eingehenden Besprechung getrieben hat.

Neue Dramen.

V.

Meleager, eine Tragödie von **Paul Heyse**.

Heyse hat seinen ganz bestimmten Styl, den wir in dem Streben ausgesprochen finden, mit Verläugnung aller äußerlich nationellen Kunstbehelfe mit gleicher Freiheit und Innerlichkeit — einerlei, ob die Gestalten seiner Poesieen unter einem chinesischen, romanischen, classischen, französischen oder modern italienischen Himmel athmen, — uns dieselben aus der Unmittelbarkeit der Leidenschaft zu gegenwärtigen zu machen, ihre sittlichen Conflicte aus relativen Zuständen zu absolut poetischen zu erheben und alles andre — Costüm, Localität, Historie und Tendenz — nur als secundaire poetische Supplemente gelten zu lassen. Mit einem Wort — seine sogenannte Stylosigkeit ist grade sein Styl. Daneben soll keineswegs verschwiegen bleiben, daß ihn bisher allerdings eine starke Vorliebe für pathologische Probleme, für sog. merkwürdige Fälle charakterisirt, die nicht immer auf einer allgemein ethischen Idee basirt sind; aber vielleicht ist dieser Realismus bei dem Uebermaaß unsrer Ideologie nur ein Vorzug und um jene poetische Casuistik, welche jeden einzelnen Vorgang zu einem historisch einzigen, unvergeßlichen macht, dürfen ihn die meisten unsrer modernen Poeten nur beneiden, mögen sie dieselbe nun Caprice oder Exclusivität nennen.

Messen wir hiernach sein letztes Drama, so müssen wir im Vergleich seiner früheren Arbeiten den unbestreitbaren Fortschritt anerkennen, daß uns der Dichter diesmal ein volles Menschenleben unter der Macht einer Schicksalsidee, eine Familienwelt unter einer göttlichen Weltordnung gestaltet hat. Und gerade hier zeigt sich die poetische Macht seines „Styls" in seiner vollen Stärke. Wir vergessen ganz, daß diese wunderbare Historie vor Jahrtausenden unter hellenischem Himmel, in einer uns ganz entlegenen Welt passirt sein soll. Wir haben wenige Kunstwerke in der modernen Literatur, welche den ethischen Ideeninhalt einer längst verschwundnen Welt mit solcher Plastik und Wahrheit uns vergegenwärtigen. Seit der Iphigenia, dem Ion von Schlegel, der Sappho und Medea von Grillparzer u. A. ist diese Gattung sogar einigermaaßen in Verruf gekommen, und allerdings haben uns die letzteren gelehrt, daß die antiquarische Treue uns in diesem Fall viel leichter zu der französisch academischen Tragödie, als zu der ewig menschlichen Jugend der hellenischen Welt zurückführten. P. Heyse hat den Versuch gemacht, jene altgriechische Kälte diesmal mit der Wärme einer farbenreichen, sog. romantischen Poesie zu durchhauchen und zu beleben.

Damit soll nicht gesagt sein, daß er in seiner Schöpfung uns eine gefärbte Marmorstatue gegeben habe und die typische Kunstform der Griechen mit der irrationellen Märchenbeseelung der deutschen Empfindung verdorben habe. Nein, wir glauben, daß auf diese Weise allein die wunderbaren und tiefsinnigen Probleme der griechischen Welt, — die ja auch eine menschliche war — für unsre Weltanschauung eine poetisch-individuelle Lösung finden können.

Gehen wir zur Tragödie selbst, deren Stoff wir wohl als bekannt voraussetzen dürfen. Die dramatische Motivirung ist in Kürze folgende. Althäa, von ihrem Gemahl verlassen, fand in ihrem Knaben den einzigen Ersatz; sie gefiel sich selbst in der Schönheit des Kindes, aber die Furcht, daß dies ihr letztes Eigenthum dereinst auch zum eignen Willen heranwachsen und sie verlassen könnte, wandelte ihre Mutterwonne in Gram. Um dieser unerhörten Mutterliebe willen geben die Parzen ihr das bekannte Holz mit dem Ausspruch: „bis das verbrannt ist, lebt dein Sohn." Dadurch wird das Leben ihres Kindes auf ewige Zeit in ihre Macht gegeben, ihr Schicksal wird zu dem seinen und sie erzieht ihn, ohne jemals diese furchtbare Gunst der Schicksalsgöttinnen zu bereuen. Der Vater starb bald, ihr Bruder Toxeus zieht in den Palast und seine Tochter Cleopatra wird mit dem Meleager zugleich als die Braut des Letzteren von der Althäa erzogen.

In der ersten Scene des Stückes, welche der Verlobung der beiden vorangeht, theilt Althäa zum erstenmal jenes Geheimniß ihrer Nichte und künftigen Tochter mit, aber Cleopatra ahnt im Voraus das ganze Unheil einer so unnatürlich-natürlichen Vormundschaft, denn seine Mannheit werde es vernichten, wenn er auf Eigenwillen verzichten müsse. Meleager erscheint, um die Gäste, die zur Eberjagd geladen sind, zu empfangen. Er nimmt die Braut aus den Händen seiner Mutter, halb aus kindlichem Gehorsam, halb aus Gewohnheit entgegen. Seine Liebe ist die Frucht der „knabenfrohen" Jugendzeit. Toxeus segnet die Kinder und die Gäste kommen. Nachdem das Fell des Ebers dem Sieger zum Preise gesetzt, erscheint die Atalante, Artemis Geweihte, ungebeten, um an der Jagd Theil zu nehmen. Zurückgewiesen von Toxeus, dem ihr männisches Wesen mißfällt, wird sie nun von Meleager eingeladen, um das Gastrecht des Hauses zu wahren. — Im zweiten Act erlegt Atalante, durch Schnelligkeit die Andern überflügelnd, den Eber, Toxeus giebt ihm dem letzten Stoß. Meleager dagegen, der an der Jagd nur lässigen Antheil genommen und eine flüchtige Scene mit der Atalante im Walde hatte,' kehrt unmuthig heim. Althäa und Cleopatra erwarten ihn mit banger Ahnung. Althäa, zum erstenmal von Zweifel gefaßt, wem sie ihre Gewalt dereinst vererben solle, — außerdem von einem Traum geängstigt, in dem sie sich mit dem verhängnißvollen Holz in's Meer stürzte, um das Leben des Sohnes ewig zu sichern, — tröstet ihre Schwiegertochter, der ein Opfer Unheil verkündet. Der Jagdzug kehrt zurück. Meleager spricht der Atalante den Preis zu; Toxeus beansprucht ihn für sich. Beide, erhitzt, gerathen in Streit, von Worten zu Waffen, und Toxeus, der die Ehre der Atalante verleumdet, fällt unter Meleagers Schwert. Dem Mörder bleibt nichts, als die Verbannung; er verschmäht die Cleopatra, er fleht noch seine Mutter, keine Zauber gegen die abwesende Atalante zu verüben. Althäa aber sieht alles verloren, was sie in ihm besessen — „meinen Bruder erschlagen, verstoßen die Braut, dem Mutterhause Valet gegeben für's Leben" — „nun soll ihn auch kein Andrer haben — kein Weib, kein Freund, kein Land noch Meer — und sollt ich ihn begraben!" — sie wirft das Scheit in die Flammen.

Im dritten Act iſt dieſe That bereits geſchehen. Cleopatra hat ſich ſelbſt den Tod gegeben. Meleager, von innerer Glut verzehrt, tritt ſingend zu ſeiner Mutter, ſein Wahnſinn hält das Feuer für die Flammen des Eros. Seine alte Zärtlichkeit erſchüttert die Mutter; ſie will hinaus, um ihn zu retten, aber er hält ſie zurück, weil ſeine Liebe keine Trennung mehr will, die er für Haß hält. Erſt als er zuſammenbricht, wird ſie frei. Atalante kommt noch einmal, um Abſchied von ihm zu nehmen, ſie weiſ't ſein Andringen als Artemis Geweihte zurück; erſt als ſeine Leidenſchaft dem Tode naht, wirft ſie ſich über den Sterbenden und geſteht ihm ihre Liebe. Althäa kommt zu ſpät. Atalante, die erſt jetzt erfährt, daß er durch ſeine Mutter gemordet, zuckt den Speer, um den Todten zu rächen. Althäa aber will den Tod durch eigene Hand und die Ringenden werden erſt von den Parzen getrennt, deren Chor das Stück ſchließt:

„Wer uns die Ehre Wer ſich entrückte
Weigert — vergebens Dem Weltenringe,
Trotzt er der Schwere Ihn erdrückte
Des Erdenlebens. Der Sturz der Dinge."

Das Tiefe und Einfache dieſer Fabel beruht dieſer Durchführung nach darin, daß die fromme und uralte Weisheit: der Menſchenwille ſei in dem ewigen Götterwillen verſtrickt, gerade am Beiſpiel der Mutterliebe von Neuem offenbart wird. Wenn irgend eine menſchliche Macht geeignet ſcheint, die freie Leitung eines Menſchenlebens in die Hand zu nehmen, ſo iſt es die Kraft des Weibes, die zugleich ſo ſichtlich natürlich, im unbewußten Zuſammenhang des Weltorganismus der ewigen göttlichen Liebe genähert, auch aufopferungsfähig bis zur Selbſtvernichtung iſt. Zeigt es ſich, daß auch dieſe Macht unfähig iſt, der Zucht des Schickſals zu entwachſen, oder nur im nächſten Bereiche ſich zu emancipiren, ſo iſt die Grenze der Menſchheit gezogen und dem blödeſten Verſtande ſichtbar aufgerichtet. Man könnte nach modernen Begriffen weiter ſagen, das Wunderbare dieſer Fabel ruhe auf der unbewußten Ahnung, daß alles Leben einem Verbrennungsproceſſe gleiche und ſein Dauern nur durch das ununterbrochne Unterhalten der Flamme möglich ſei. Bei dieſem Verbrennungsproceß ſoll hierbei nicht an den phyſiſchen Proceß gedacht ſein. Auch die Seelen leben nur durch Seelen, dauern und flammen in der Liebe. Tritt in dieſer Dauer eine gewaltſame Störung ein, ſo können auch Seelen an einem Verſchmachten zu Grunde gehen, und auf dieſer hier willkührlichen Zerſtörung der Elaſticität und Erneuerung beruht die pſychologiſche Wahrheit des Schluſſes. Meleager ſtirbt an einer pſychiſchen Schwindſucht (sit venia verbo), ſein Scheit brennt zu Ende. Der Stoff iſt ſo nach allen Seiten ein höchſt bedeutungsvoller. Die Idee, dieſen Muttersohn gleichſam aus der Jurisdiction des Schickſals zur Jurisdiction der Mutter, alſo immer einer Sterblichen, zu degradiren, ihn gleichſam wieder ungeboren werden zu laſſen und ewig an die Nabelſchnur zu ketten, iſt ein ächt tragiſches Problem, und es iſt ein intereſſanter Gegenſatz, daß, während Heyſe die Emancipirung von dieſem Zwang auf poſitive Weiſe durchführt, im Fechter von Ravenna dieſelbe Emancipirung von dem Willen der Mutter auf zwar negative, aber dramatiſche Weiſe den Knoten der Cataſtrophe ſchürzt.

Meleager iſt ein Menſch ohne Stern über ſeinem Haupt, ein Paria, über den keine himmliſche Gottheit wacht eine illegitime Creatur, die auf den Tafeln des Schickſals noch gar nicht aufgezeichnet iſt und deshalb nur ein gottloſes, ſehr menſchliches Schickſal haben kann, aber dadurch wird er unſern eignem Herzen um ſo näher gerückt. Seine Unſterblichkeit liegt allein in ſeinem kindlichen Gehorſam, die Götter haben nichts mehr mit ihm zu ſchaffen. Er iſt ein Menſch, für den das eine vierte Gebot alle andern umſchließt indem er ſich von ſeiner Mutter — ſeiner einzigen Schickſalsgöttin — emancipirt, begeht er die höchſte Sünde, die es überhaupt für ihn gab. Daß dieſe Sünde zugleich doch einmal eine unausbleibliche Nothwendigkeit war, macht ihn eben zu einem tragiſchen Helden. Allerdings wäre es zur Verſtärkung dieſer todeswürdigen Schuld vielleicht beſſer geweſen, daß er darum gewußt hätte, welches Geheimniß ſeiner Mutter Göttergewalt über ihn gab. Seine That wäre dann eine ächt männliche und tragiſche geweſen, während in unſern Augen die Emancipirung vom Willen der Mutter noch keine Schickſalsſchuld begründen kann. Meleager erſcheint trotz aller ſittlichen Freiheit doch nur als ein Object ſeiner Mutter, während alle anderen Perſonen dieſer Welt ihre höchſte Beruhigung und Seligkeit darin ſehen, ſich unter einer göttlichen Vorſehung zu wiſſen, von ihr Heil oder Tod zu erwarten. Das Ergreifende dieſes Contraſtes iſt durch Cleopatras Worte angedeutet:

„Und ſtürb' er nie — unſterblich würd' er nie,
Er blieb ein Menſch, und Götter nur,
Die Selbſtſichen, ſehn froh in die Natur.
— — — — — — — — — —
Mir mag dann werden, was die Parze will,
Es kommt von ihr und ich erduld es ſtill."

Durch dieſe Pietät ſchwebt über dem Ganzen die Ruhe und Harmonie einer Weltordnung, die ſich über dem Einzelnen wie ein fernes Gebirge abhebt, das den Himmel trägt. —

Der rationelle Verſtand der Theoretiker könnte in jenem Ausgang allerdings nun ein handgreifliches haec fabula docet vermiſſen, er könnte ſich beleidigt fühlen, daß am Schluß die Parzen alle Schuld auf ſich nehmen und alſo mit der Althäa nur ein dämoniſches Spiel getrieben haben, während ſie als eine zweite Niobe durch ihren Mutterſtolz auch am Untergang des Sohnes Schuld ſein müßte; aber die Parzen haben das Experiment mit dem Scheit nicht aus Schadenfreude im Gefühl der beleidigten Würde gemacht, ſondern als Offenbarung ihr Geſetz den Menſchen greifbar vorzuhalten. Ihr Spruch war allerdings lügenhaft, wenn ſie ſich eigene Fügung vorbehalten, aber ſie ſind ſo klug, nichts anderes zu ſagen, als — „bis dies verbrannt iſt, lebt dein Sohn." Daß Althäa ſich hier aus das ganze Gewebe ihrer Macht zuſammengefädelt, wäre ganz albern, wenn es bei einer Mutter nicht ſo natürlich wäre. Der bornirteſte Sittenrichter wird durch dieſen mütterlichen Egoismus erſchüttert werden und nicht im gewöhnlichen Sinn, will ſagen, Unſinn der Zurechnungsphiloſophie der Mutter eine Schuld übel nehmen. Metaphyſiſch wird die Verwebung unſerer Freiheit in die ewige Nothwendigkeit, unſere Schuld, die uns durch die göttliche Unſchuld vergeben wird, wie das Geheimniß des Individuellen und Allgemeinen eben ſo wenig ſcharf zu erdenken wie dramatiſch darzuſtellen ſein. Es iſt und bleibt ein Abgrund, aber die Poeſie hat den großen Vorſprung vor dem Raiſonnement, über dieſe myſtiſche Tiefe wenigſtens ihre Regenbogen zu ſpannen.

Man darf überdies nicht vergeſſen, daß man es dabei mit einem Märchen zu thun hat, deſſen letzte Conſequenzen ſich wie in den Prämiſſen den rationellen Theorieen entziehen. Die dramatiſche Form mag darum nicht die glücklichſte ſein, da unſere Zeit ſich verwöhnt hat, mit gutem Gewiſſen ihre Phantaſie zu Hauſe zu laſſen, wenn ſie in's Theater geht. Sie glaubt, da ſähe ſie eben alles mit leibhaften Augen. Da das Gedicht aber einmal in dramatiſcher Form vor uns tritt, ſo läßt ſich nicht läugnen, daß die That des Mordes dramatiſch dennoch nicht hinlänglich genug motivirt erſcheint. Nimmt man an, das Scheit wäre ein Dolch oder ein Gift geweſen, ſo hätte es gewiß ganz anderer Veranſtaltungen bedurft, um die Mutter zur Aufopferung ihres Sohnes zu bringen. Da aber die Wirkung jenes Zaubermittels eine gleiche iſt, ſo erſcheint doch das Hinwegſetzen über jede weitere dramatiſche Steigerung, als die des Brudermordes, zu gewagt. Wäre der Angriff Althäa's direkt auf die Atalante gegangen

und hätte dann Meleager die Hand gegen seine Mutter erhoben, so bliebe uns nicht das Gefühl, als fehle zwischen dem zweiten und dritten Akt eine Scene. Natürlich sagen wir dies nur vom dramatischen Standpunkt aus, für das Gedicht genügen die Worte Althäa's, um den darauf folgenden Seelenkampf und Entschluß, anzudeuten.

Was die Ausführung dieses „Mysteriums" betrifft, so sind alle Zauber verschwendet, über welche Heyse's Poesie gebieten kann. Und es ist originell, wie die Doppelnatur dieser hellenisch-romantischen Schöpfung sich auch in der Individualisirung der Gestalten spiegelt, so daß man sagen könnte, alle festen Theile (gleichsam der Knochenbau des Ganzen), alles Ethische und Typische ist im hellenischen Geiste, alle sinnlichen und individuellen Theile dagegen, Nerv und Muskel, mit sog. romantischer Beseelung geschaffen.

Mag man nun diesen Versuch ein Experiment oder eine Curiosität nennen, mag man einwenden, daß der Zauber dieses Stückes mehr in der tiefsinnig poetischen Behandlung des Einzelnen als in der Gewalt der dramatischen Situationen liege, da der Zuschauer viel Schöneres zu hören bekommt als zu sehen, so ist es in unsrer Kunstepoche, in welcher alle Stylarten floriren, vielleicht gerade deshalb schätzenswerth, daß ein Poet den Muth hat, in seinem eigenen Style zu schreiben und allen Traditionen und Theorien der jungdeutsch-französischen wie der Shakespearomanie gegenüber die Geheimnisse des Herzens zum alleinigen einfachen Organismus seiner Poesie zu machen. Heyse's Poesie ist eine solche Mineralquelle, siedendheiß, aber sie geht über Gold- und Erzstufen und wirkt unmittelbar, so daß sie nicht zu fürchten braucht, die Gradirwerke und Salinen einer doctrinären Kritik nöthig zu haben.

Gedichte von J. G. Fischer.

Stuttgart u. Tübingen. Cotta'scher Verlag. 1854.

Es gab eine Zeit, wo von einer schwäbischen Dichterschule gesprochen wurde, ohne daß eine solche dem Wesen nach existirt hätte. Wenigstens waren ihre Merkmale mehr äußerlicher als innerlicher Art, mehr nur ein im Lande der Schwaben sehr natürliches Hervortreten schwäbischer Scenerie und einerseits die Haltung der häufig gewählten Balladenform in jenem eigenthümlichen Ton, den Uhland bei seinen früheren, keineswegs bei seinen spätern und gelungensten Poesien angeschlagen, andrerseits in den rein lyrischen Produkten eine Auffassung der Natur und des Gemüths, ein Ergehen in Feld und Wald, ein Wandern von und zum Liebchen, was wiederum an jene frühere Periode Uhlands erinnern konnte. Indessen was man schwäbische Poesie geheißen, hat entschieden eingemündet in den allgemeinen, von jener specifischen Manier unabhängigen Strom deutscher Dichtung. Auch die zum Gegenstand unserer Besprechung gewählte Sammlung ist durchweg geeignet, dies zu beweisen.

Als allgemeinstes Merkmal von Fischers poetischem Charakter ist die Einigung zweier ganz verschiedenen Momente zu bezeichnen: eine innige, ganz unbefangene Theilnahme an den kleinsten Erscheinungen des bunten Erdendaseins in Natur- und Menschenleben, wie im engern Kreise der eigenen Existenz, und ein weit in die Welt hinausgreifender Sinn, ein warm schlagendes Herz für's Vaterland und für jede Art von Größe! In diesen rein und klar ausgesprochenen Richtungen liegt Lust und Leid für sein helles, unverworrenes Gemüth. Es ist da Nichts von jener zweideutigen, öden, skeptischen Trübseligkeit, von jenem inhaltlosen, selbstgefälligen Schmerz, der seit mehr als zwei Jahrzehnten so oft zum Gegenstand der Poesie gemacht worden ist. Dagegen ist es die Kraft einer durch und durch gesunden und reichen Anschauung, verbunden mit einer Energie und Biegsamkeit des Ausdrucks, die den Eindruck der frischen und gewinnendsten Unmittelbarkeit gewährt. — Zufrieden, glücklich in der persönlichen Stellung, die Fischer sich selbst mit männlicher Beharrlichkeit geschaffen, indem er unter ungünstigen Umständen sich eine hohe Stufe allgemeiner Bildung errang, fühlt er sich nur den Angelegenheiten des großen Vaterlandes gegenüber schmerzlich berührt. In Folge der Vernichtung so mancher deutschen Hoffnung wird er wohl ein und das anderemal bitter, aber nie grell und unschön; selbst in seinem Unwillen erscheint er eher hoffnungsvoll als verzweifelt und ruft seinem Kinde (S. 192.) zu:

Zum Himmel, Sohn, will ich dich heben,
Dem Völkergott dich übergeben,
Daß er zu solchem Rüstzeug wähle
Und stärke deine reine Seele,
Zu retten aus des Spottes Staube
Der Deutschen Heil, an das ich glaube;
. . . . . .
Doch was er über dich beschlossen;
Der Vatersorge ist's genug,
Daß du ihm dienest unverdrossen,
Ob in der Werkstatt, ob am Pflug.

Die letzten Worte deuten uns in buchstäblichem Sinn auf die Jugend des Vaters hin, durch deren Berücksichtigung erst wir zu einem vollkommen genügenden Urtheil über einen bedeutenden Theil seiner Gedichte gelangen. Der Dichter ist Sohn eines schlichten Dorfzimmermanns, und wenn er im „Knabenfrühling" (S. 4.) in die jubelnden Worte ausbricht:

Horch Märzenwind und Lerchenschlag,
Und keine Schule den Nachmittag!
Die Füße ohne Strumpf und Schuh,
Auf trocknem Weg den Wiesen zu! ꝛc.

so schwelgt er dabei in der Erinnerung selbsterlebter Seligkeit eines Dorfkindes, wie er andrerseits die stählende Schule seiner Knabenjahre uns nach der vollen Wirklichkeit schildert, wenn er dem Vater (S. 88. der Ged.) die Worte in den Mund legt:

„Im Dorfe hat der Blitz gezündet
Und mit sich fort die Brücke riß der Strom:
Steh auf, sei nütze, Knabe!" ruft er mir
Und eilet fort, zu helfen und zu retten.
Und groß mich dünkend rüst' ich mich
Mit seinem Stabe, seiner Lederschürze ꝛc.

Die Gedichte sind in drei Abtheilungen gegeben unter den Ueberschriften: „Lieder der Liebe," „Natur und Leben," „Bilder vom Bodensee." Aus der ersten Abtheilung nennen wir als vorzüglich außer dem eben erwähnten „Knabenfrühling," der einen ganzen Himmel von Kindheitsglück in seine wenigen Zeilen einschließt: „Der Segen" (S. 6.), „Ewiger Frühling" (S. 16.), „Der Hohen" (S. 18.), „Gottesgabe" (S. 28.), welches wir ganz mittheilen wollen:

Schau an die Welt, an Wundern reich,
Und alle nur sich selber gleich,
Es möcht' im weiten Sonnenschein
Kein Blatt noch Blüthlein anders sein;
Doch mein Triumph und Jauchzen ist,
Daß du nicht eine And're bist,
Daß ich, du liebe Gottesgabe,
Aus aller Welt dich funden habe.

Ferner: „Vögleins Liebesreise" (S. 31.), „Ein Gott auf Erden" (S. 40.) — Des Weitern bezeichnen wir als Gedichte von großer Schönheit: „Unsere Liebe" (S. 47.), ganz besonders: „Mein und Dein" (S. 54.), „Der Liebesbrief" (S. 29.) ꝛc.

In der zweiten Abtheilung weisen wir zunächst auf das ungemein zarte und liebliche „Weißdornbüschlein" (S. 78.) hin. Kann es einen zartern und innigern Ausdruck geben, als es darin von den jungen Vögeln heißt:

Nacktes Häuflein in Schlummer und Traum!
Leben, so zärtlich gewoben!
Hüpfender Athem, keimender Flaum,
Köpfchen, so bittend gehoben.

Digitized by Google

Ferner das heimlichkeitsfüße Sonett (S. 80.), sodann das tiefempfundene, inhaltreiche Gedicht: „Im Frühling" (S. 100.).

Sodann das herrliche Gedicht „Sonnenwende" (S. 104), „Tag und Nacht (S. 143), eine Ode zu Novalis Gedächtniß. Als ein von poetischer Mystik im edelsten Sinne des Worts ganz voll getränktes Stück steht eben dieses in der Sammlung einzig da und ist insofern ein überraschendes Beispiel der Vielseitigkeit des dichterischen Geistes des Verfassers. Dessen ungeachtet denken wir nicht, daß das hier angeregte Element der Natur des Verfassers sehr wesentlich entspreche und daß er es weiter ausbeuten wird und soll.

Die lange Rhapsodie: „Zugleich ein Sänger und ein Held" (S. 165) bezieht sich auf das Wirken Ulrichs von Hutten und ist vielfach von großer Schönheit; noch schöner „Die Unsterbliche" (S. 181), ein Gedicht von klassischem Adel, goldrein, seines Gegenstandes würdig. — Wir wissen wohl, wie viel wir mit letzterem sagen, denn das geheimnißvolle Wesen, an welches diese hochbegeisterte Apostrophe sich richtet, ist die Weltgeschichte. „Mit meinem Kind" (S. 186) ist ebenso zart und seelenvoll als tiefsinnig und von Vaterlandsgefühl durchdrungen. Der „Dichterkönig" (S. 149) behandelt das Verhältniß Göthe's zur Sesenheimer Friederike.

Soll neben dem Vorzüglichen auch das minder oder nur einseitig Gelungene zur Sprache kommen, so wäre hier „Der verhängnißvolle Tanz" (S. 156) zu erwähnen, ein auf die Tradition gegründetes Gedicht, daß der Philosoph Hegel und der Dichter Hölderlin während ihrer Studienzeit auf dem Tübinger Wörth einen bacchantischen Tanz mit einander aufgeführt. So geistvoll und gedankenblitzend dieser lyrisch-epische Erguß ist, läßt er doch einen caricaturartigen Eindruck zurück, oder gleicht mindestens einem Beethovenschen Capriccio. „Gretchens Bitte" (S. 61) läßt den Leser unentschieden über die Wahrheit der Empfindung. „Schillers Auferstehung" (S. 140), ein sonst glanzvolles Gedicht, wird in den beiden Schlußstrophen durch das Bestreben, die Schiller'schen Dramen auf eine pikante Art einzuflechten, gezwungen und „Ein Traum in Walhalla" (S. 126) läßt trotz der vorherrschenden patriotischen Begeisterung kalt. —

Als Probe aus der dritten Abtheilung geben wir eine Anrede an die Göttin der Fluthen, in deren Reich sich der Dichter auf dem Bodensee befindet:

Der Götter selbst und ihrer Macht
Hast, Liebelose, du nicht Acht.
Längst wie ein festlicher Jüngling blickt
Der Himmel auf dich herab und schickt
Dir, ewig Stolze und Kalte du,
Seinen Krondiamanten, die Sonne, zu,
Und hüllet in seines Mantels Pracht,
Mit den Sternenrubinen dich jede Nacht,
Schlürft ein begierig mit seinem Strahl
Deine thauigen Hauche allzumal,
Und gießt sie aus der himmlischen Schale
Als Thränen wieder in die Thale,
Daß du, die er liebet, so stolz dich immer
Verschlossen hältst in eignes Glück,
Und wirst ihm seines Geschmeides Schimmer
Kalt, wie du ihn empfingst, zurück. ꝛc.

Sollen wir nach dem Gesagten zu einem Endurtheil über Fischer schreiten, so können wir dies wohl am besten mit den Worten thun, die Eduard Mörike vor Kurzem schriftlich an den Verfasser dieses Aufsatzes gerichtet hat. Er sagt:

„In Fischers Ton und Styl ist offenbar etwas Specifisches. Was seine Phantasie betrifft, so hat sie nicht blos lyrisch gestaltende Kraft; viele Spuren, besonders idyllischer Art, in der ersten Abtheilung, sodann manche Schilderung in der dritten, beweisen es mir. Summa Summarum: verus adest poëta! Bis jetzt ließ nur der lyrische Schwung, das Uebergewicht des Gedankens ließ die epische Seite in seinem Talent noch nicht zur ruhigen, ausführlichen, stetigen Zeichnung aufkommen. Er wäre also dringend aufzufordern, sich auch nach andern Seiten, und zwar zunächst in der epischen Richtung zu bewegen. Ich glaube zuversichtlich, daß er auf diesem Wege nicht minder Ungemeines leisten wird."

Die Verlagshandlung von **Heinrich Schindler** empfiehlt für die Weihnachtszeit folgende Bücher ihres Verlages:

Afra Veit, oder **Eine Zeit der Kämpfe.** Roman von der Verfasserin der Sommerreise. gr. 16. 2 Bde. geh. 3 Thlr.

Karl Beck, Gedichte. 8te (Miniatur-) Auflage. eleg. geb. 2 Thlr. geh. 1 Thlr. 20 Sgr.

— — **Janko.** Ein Roman in Versen. 2te Miniatur-Aufl. eleg. geb. 2 Thlr. geh. 1 Thlr 20 Sgr.

Otto Roquette, Das Reich der Träume. 2te Min.-Aufl. eleg. cart. mit Goldschnitt und Deckelzeichnung. 1 Thlr. 10 Sgr.

W. von Merckel, Sigelind. Ein Normallustspiel. Min.-Format. geh. 20 Sgr.

Lewin Schücking, Ein Redekampf in Florenz. Min.-Format. geh. 20 Sgr. eleg. geb. 1 Thlr.

Dr. E. von Nußdorf's Diätetik für gebildete Frauen. Eleg. geb. 1 Thlr. 10 Sgr.

— — **Diätetischer Haus- und Brunnen-Almanach für 1855.** Ein Rathgeber für den Hausstand und ein Führer auf Badereisen, mit einer Eisenbahn- und Brunnenkarte. cart. 20 Sgr. eleg. geb. mit Notizkalender 25 Sgr.

Portrait Otto Roquettes, gez. und lith. von Pietsch. gr. 4. chines. Papier. 1 Thlr.

Schließlich für die preußischen Leser des Deutschen Kunstblatts:

Landes- und Volkskunde
des
Preußischen Staates.
Ein patriotisches Lehr- und Lesebuch
von
A. v. Crousaz,
Hauptmann im Königl. 10. Infanterie-Regiment.
gr. 8. geh. 1 Thlr. 24 Sgr.

Aus dem Bedürfniß nach einem Werke, welches in entsprechender Form dem Leser Belehrung über alle Verhältnisse seines Vaterlandes verschaffe, entsprang dieses, dem Prinzen Friedrich Wilhelm, Königl. Hoheit gewidmete Werk. Alles Wissenswerthe aus den weiten Gebieten der Geschichte, Geographie, Literatur, Naturgeschichte, Statistick ꝛc., die Elemente unserer Verfassung, Verwaltung und Militairorganisation wurde hier zu einem Gesammtbilde unsers Vaterlandes verschmolzen und nach ihrer größeren oder geringeren Wichtigkeit mit der entsprechenden Ausführlichkeit behandelt, ohne die Uebersichtlichkeit des Ganzen zu stören. Die beigefügten Register erhöhen die practische Brauchbarkeit des Werks, welches hiermit Allen, deren Herz dem Vaterlande zugewandt ist, speciell aber Pädagogen und Militairs angelegentlich empfohlen wird.

Festgeschenke aus dem Verlage von Wilhelm Hertz, Besser'sche Buchhandlung, in Berlin.

W. v. Schadow. Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben, Novelle. Mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Jul. Hübner von Bürkner. Lex. 8. Geh. 2 Thlr. 16 Sgr., eleg. geb. mit Goldschnitt 3 Thlr.

(V. A. Huber.) Skizzen aus Irland. Geh. 1 Thlr. 15 Sgr.

(V. A. Huber.) Skizzen aus der Vendee und Bretagne. Geh. 1 Thlr. 15 Sgr.

Firdusi. Heldensagen. Zum ersten Male metrisch aus dem Persischen übersetzt von A. F. v. Schack. Geh. 2 Thlr. 15 Sgr.

Firdusi. Epische Dichtungen. Aus d. Persischen von A. F. v. Schack. 2 Bde. Geh. 3 Thlr. 20 Sgr.

Paul Heyse. Novellen. Geh. 1 Thlr., geb. 1 Thlr. 10 Sgr.

Paul Heyse. Meleager, eine Tragödie. Geh. 20 Sgr., geb. m. Goldschn. 28 Sgr.

Paul Heyse. Hermen, Dichtungen. Geh. 1 Thlr. 20 Sgr., geb. 2 Thlr.

Em. Geibel u. Paul Heyse. Spanisches Liederbuch. Geh. 1 Thlr. 12 Sgr., geb. 1 Thlr. 24 Sgr.

H. Grimm. Traum und Erwachen, ein Gedicht. Geh. 20 Sgr.

Verlag von Heinrich Schindler in Berlin. — Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.

Bayerische Staatsbibliothek München

Digitized by Google

Digitized by Google